كلمات

العلامات الفارقة

■ ١ ■

حداثة خارج التراث ؟!

ذلك يعني ، بالضبط ، ان ثمة من يفكر خارج روح الامة . والتفكير خارج روح الامة ، يعني التاسيس في فراغ !، يعني بشكل ما ، استيراد النموذج ! يعني ، بالتالي ، مزيداً من الاغتراب ، ان مسالة الهوية هي السر في ازمة الثقافة العربية الراهنة . ففي زمن الجسور المفتوحة هذه ، زمن عبور الثقافات المتنوعة ، تضيع عن ذاتها الامة التي بلا هوية تحدد علاماتها الفارقة . تصير أمة مستلبة من الداخل، واستلاب الداخل هو الطريق الأقصر لاستلاب الخارج . هكذا يخرج العربي من زمنه ، معلقاً على أفق ازمنة ليست له . هو ، لذلك ، لا يبدع . التابع لا يبدع . التابع يقلد. لا قامة للتابع ، لانه منحن امام عملاقة النموذج المتبوع ؛ لأنه خاضع . سمة الاستلاب الاولى الخضوع ، سمة الخضوع الاولى العجز عن الحوار . المستلب لا يفكر . تأتيه الافكار جاهزة ، فيتناولها بحكم العادة . وتتحول في دمه ، بفعل العادة ايضاً ، الى مقدسات . ويصير تناوله لها ضرباً من الطقس . نحن ، في تعاملنا مع ثقافات العالم ، نمارس طقوساً ، لا حوارات . إننا ، بشكل ما ، ندخل صنمية القرن العشرين . ولعلنا ، في نهاياته ، اكثر استسلاماً للصنمية ، منا ، في البدايات !!

■ ٢ ■

تلك ، في ما اعتقد اولى المسائل في ازمة الثقافة العربية الراهنة . ولعل من العبث تناول هذه المسائل خارج وعي الذات ! . إن اي مشروع ثقافي عربي ، مشروع حضاري بالتالي ، لا يبدأ من تلمس الذات القومية ، هو مشروع ناقص . ناقص ، لأنه يزيد في اغتراب العربي عن نفسه ، وعن زمنه ، وعن تاريخيته ؛ لأنه يضده في زمنية وتاريخية الآخرين ؛ ولأنه يفرغه من الروح !

■ ٣ ■

في تراث الأمة تكمن روحها .

غير اننا نعني بالتراث طاقة الإبداع الكامنة في وجدان الأمة ، لا الكتب الصفر . تلك الطاقة هي الهوية . وفي ظل علاماتها الفارقة يكون الإبداع . لكل امة علاماتها الفارقة . وإلا ، اختلطت وجوه الثقافة ، وتميعت فوراق الحضارات . تاريخ الحضارة على الأرض ، ليس سوى تجلّ لهذه العلامات الفارقة . كيف ، لولاها ، نميز بين حضارة الصين وحضارة الاغريق ؟! . كيف ، لولاها ، نميز بين « دالفستان بلدي » وبين « حجارة تشيلي » ؟! .

■ ٤ ■

حين نمتلك ، نحن العرب ، علاماتنا الفارقة ، نصير قادرين على حوار العالم . بلا قدرة على الحوار ، نظل نتلقى . نظل ، بالتالي ، تابعين .

رئيس التحرير

الدراسات والبحوث

في تحليل الحديث والحديث السياسي

د. قاسم المقداد

مقدمات :

■ الصوت والحديث والظروف :

الصوت يقابل الحياة والحركة . اما الحرف فيبقى ميتا الى ان ياتي الصوت القارىء (*) ، وينفث فيه الحياة ، ليبعثه من جديد . إنّ تعبير « القراءة الصامتة » يفتقر الى الدقة : :

القراءة لا يمكن أن تكون صامتة لأنّ ذاك يعني الموت .

القراءة ميدان رحب يتناوب فيه الصخب مع الهدوء . وهي متغيرة بتغير الصوت . او بمعنى ادق ، بتغير الأداء النغمي ، او اسلوب الاداء . لكن ما هو هذا الاسلوب ؟ اهو حركة النفس كما يقول شيشرون ؟ أم هو الشكل الخارجي الثابت للكتابة او الكلام ؟ اهو « سحنة الروح » بحسب شوبنهاور ؟ أم هو مزيج الفردي والعام كما يعتقد غوته ؟ هل الاسلوب هو

(*) نحيل القارىء الى ما بدأناه في هذا الموضوع في ترجمتنا لمقالة د. هينفينو بعنوان : مقدمة الى تحليل الحديث ، المعرفة ، عدد شباط ٢٢٨ ، ١٩٨١ .

نتيجة خيار محدد أم هو التفرد في العمل الفني ؟ أهو الابتعاد عن المعيارية ، كما يرى بعض الألسنيين ؟ أم هو رسالة جمالية بحتة ؟ .

يمكننا الاسترسال في مثل هذه التساؤلات الى مدى بعيد جدا ، وتطول الاجابات . وتتناقض الآراء بعد ان تتعدد تكن يبدو انّ الانطلاق من تحديد ماهية « الاسلوب الصوتي » من شأنه مساعدتنا ــ إن لم يكن سندنا الوحيد ــ في تحديد الأسلوب الكتابي ، والأسلوب بشكل عام (وهو شق من البحث يخرج عن إطار هذه المقدمة) .

في عصرنا هذا ــ كما كان الامر فيما مضى ــ ازداد عدد المهتمين بقضية الصوت ، وأفردت لبحثه فروع مستقلة ، نشأت عنها فروع أخرى . و « البراغماتيك » يمثل اليوم قمة هذه الاهتمامات خصوصاً في ميدان « أفعال الكلام » .

حينما تصدر عن مرسل ، يعتقد بقدرة كلامه على تحقيق فعل ما ، عبارة (أمر) نحو : **أخرج أو اذهب من هنا** ، فانّ المتلقي المفترَض يفهمها على عدة أوجه ، تبعاً للحالة أو مكانة المرسل ، أو تبعاً للطريقة التي لفظت بها العبارة :

١ ــ فهو إما أن يمتثل للأمر ويسارع الى التنفيذ دون مناقشة (حالة الرئيس والمرؤوس) .

٢ ــ أو انه يتكأ في التنفيذ اذا كان الاداء تصالحيا ، والنبرة ضعيفة .

٣ ــ أو لا ينفذ .

كل حالة من الحالات الثلاث المفترضة تقدم لنا نوعاً معيناً من المعلومات نستطيع ــ بالتحليل ــ اذا كنا نجهل المتلقي والمرسل ــ تكوين فكرة عامة عن الحالة التي تم فيها اللفظ أو النطق أو اصدار الامر ؟ .

في الحالة الاولى : قد يكون المرسل مديرا لاحدى المؤسسات والمتلقي مجرد بواب ..

وقد يكون المتلقي احد الموظفين في دائرته ، لكنه موظف يأتي في الدرجة العاشرة والا لما استطاع المدير مخاطبة من يقاربه في المكانة بهذه الطريقة (**الامر** : لكن كيف يمكننا الجزم بأنّ ما قيل يندرج في اطار الامر إن لم يكن الصوت هو السبب الاول !) .

— وقد يكون المرسل بائع خضار ، اراد المتلقي ان ينتقي بضاعته ، فنهره الأول ، وهنا نعلم مدى تحكم التاجر بالمواطن ، ووضع هذا الاخير المضطر للانصياع والا ...)

— وقد يكون هذا المرسل « ابن شارع » يحمل بيده سكينا يهدد بها المتلقي لسبب نجهله ، فسارع الاخير الى التنفيذ دون مناقشة ...

كما نرى : الحالات المفترضة متعددة ، لكن الجوهر يبقى نفسه اي ان المرسل هو شخص قادر على التنفيذ ، وكلامه يسمى في هذه الحالة كلاما انجازيا اي يرتبط فيه الفعل بالقول .

في الحالة الثانية : البطء في التنفيذ يعود الى جملة اسباب نفترض بعضها على الشكل التالي :

— فاذا كان المرسل مسؤولا (حكوميا ، او غير حكومي : كبائع الخضار مثلا) : فان المتلقي في هذه الحالة قد تربطه بالمرسل « علاقة » من نوع معين ، تجعله لا يأخذ الامر على محمل الجد ، او لان **النبرة** لم تعبر عما يقصده المرسل فعلا . الا لان المتلقي يتمتع بمكانة ادارية معينة (او انه عنصر امن امام بائع الخضار) .. وفي الحالتين لم يكن الصوت معبرا عن الرغبة ، وبالتالي جاء التنفيذ بطيئا .

اما الحالة الثالثة : وهي عدم التنفيذ ، فتبرز جملة افتراضات :

ــ المرسل يجهل بأنّ المتلقي يتمتع « بمكانة » ما أهم من تلك التي يتمتع هو بها ، وهنا سوء تقدير الاول ، وسوء اختياره لطريقة التعبير لانه لا يعرف متحدثه . وهذا الامر شائع : إذ من منا لم يتعرض الى سماع عبارة مثل : « **إعرف مع مين بتحكي !** » وحينما تسأل (في اسوأ الحالات ، لانه من المفترض ان تعوف فورا : فاما ان يكون متحدثك رجل امن او إبن مسؤول **فاعل** ..) .

ــ او انّ المرسل يجهل قيمة كلامه بالذات (على الرغم من كونه مديرا او مسؤولا ما) وانّ هذا الكلام يجب الا يقال لكل الناس ، وهو بالتالي جاهل بالوضع الاجتماعي العام الذي يعيش فيه ، وهذه مصيبة !) .

(لا بدّ من التوقف هنا لحظة لاقول للقارىء بان كافة الافتراضات التي سقتها مستعينا بها للخروج ببعض النتائج التي من شانها تدعيم « اطروحتي » ، لم تكن افتراضات بريئة . ليس لانني برمجتها مسبقا ، ابدا . بل لانها تعتمد على مخزون فكري واجتماعي ولغوي تفاعل في ذهني دفعة واحدة وقادني الى الافتراض ، ومن ثم افتراض النتائج ..

هذه « **العقدة العقلية** » او عقدة « المفهوم » كما تسمى في « البراغماتيك » هي عقدة موجودة عند كل واحد فينا ، وهي تشبه الى حد كبير تقاطع طرق خطير لا بدّ من اجتيازه ــ اذا كنت تقود سيارة أو حتى اذا كنت راجلا ــ من نقطة محددة اما بالعادة او بالتعلم او ... بالاكراه ! ..

ومن هنا يمكن القول انه لولا معرفتي بالمشاكل الادارية (بجزء منها ..) وبمشاكل التسوق ــ وغيرها لما تمكنت من سوق الافتراضات السابقة ..) .

في العملية السابقة ، يلعب الصوت دورا اساسيا . لانّ الامتثال للامر او عدم الامتثال لا يرتبط فقط بالظروف المحيطة **بالمتكلم** او **بالمتلقي** وانما ايضا **بطريقة الاداء** . وقد قيل في الصوت الكثير ، خصوصا اذا كان له معنى ما او اذا اردنا إعطاءه هذا المعنى . فلكي يكون كذلك لا بدّ من اعتباره بمثابة **سلوك جسدي نوعي** من بين نشاطات اخرى يقوم بها الانسان . وقد اعتبر احدهم بأن الهواء الخارج من الرئتين عن طريق الفم او الانف أثناء عملية التصويت (او إصدار الصوت) بمثابة جزء من الجسد ، حتى إن الفيلسوف (ديدرو) اعتبر الاداء الصوتي او النغمي « صورة للذات » .

وهذا كله يقودنا الى التذكير باهمية **الخطابة** او **الالقاء** سواء كان سياسيا (شعرا أم نثرا) او بهدف تحقيق تأثير آخر على المستمع . فبمقدار ما يكون الاداء منسجما مع القوانين الاولية للاصواتية بمقدار ما يكون تأثير المرسل او المتحدث قويا وفاعلا باستثناء بعض الحالات التي تشكل فيها العاهات الفيزيولوجية او النفسية .. الخ عائقا أمام الاداء الصوتي الصحيح .

وهنا ، من منا لا يذكر كم من معلم او مدرس او استاذ ، فشل في اداء رسالته التعليمية لافتقاره الى الصوت السليم ، او لافتقاره الى القدرة على التحكم . بادائه الصوتي ! ..

قضية الصوت او دراسته ، هي قضية الكلام بحد ذاته ، حيث يشكل مجموعها الميدان الذي تتفاعل فيه الافكار ومن ثم تخرج الى حيز الوجود . وهنا ايضا ترتسم حدود الغموض من الوضوح والمحسوس من غير المحسوس . ومن تزاوج الصوت (الاداء الصوتي) بالكلام ، تغدو امكانية الاتصال الانساني امرا ممكنا .

لقد ولى ذلك الزمان الذي كان يعتقد الفلاسفة فيه بان الموسيقا هي من صنع عرائس البحر التي قتلت اصحاب (اوليس) . كما انتهى ذلك الزمن الذي كان يضعُ فيه بعض الفلاسفة ، القطن في آذانهم لكي لا يؤثر ما يسمعونه على ما يفكرون به .

ان ما يسمى « بسلطة الكلمة » يشكل مسألة ساذجة ، لأنّ ذلك يعني الغاء دور مستخدمي اللغة ، وبالتالي الغاء الظروف الاجتماعية الكامنة وراء استخدام الكلمات . حينما نتعامل مع اللغة على انها موضوع مستقل ، كما فعل فردينان دوسوسير بعزله الالسنية الداخلية عن الالسنية الخارجية ، و **علم الالسنية** عن علم **الاستخدامات الاجتماعية للسان** ، فإننا بذلك مضطرون للبحث عن سلطة الكلمات في الكلمات نفسها ، اي البحث عن تلك السلطة في موضع لا تتواجد فيه اصلا .

فلو عدنا الى الملفوظ الذي سقناه في بداية هذه المقالة (اذهب من هنا) لوجدنا ان كلماته لا تعني شيئا بحد ذاتها ولا يمكن فهم غرضها ، الا اذا توفرت شروط ثلاثة : **المتكلم و المستمع** ، و **شروط الاستخدام** ، بمعنى آخر ، الظروف الاجتماعية المحيطة بهذا الملفوظ . فلو لم يكن هنالك مستمع لخطر ببالنا انّ المتحدث غير طبيعي ، ولو لم يكن هنالك متحدث لدخلنا في عالم اقل ما يقال فيه انه بعيد عن العالم او الواقع المعاش . اذا سلطة الكلمة "هي سلطة" من يتحدث بها لا يمكن عزلها عن الطريقةالتي يتلفظ بها متحدثها ، ولا عن المكانة الاجتماعية التي يحتلها هذا المتلفظ . ومن هنا نرى الفوارق الجوهرية بين احاديث كل من رجل الدين ورجل السياسة ، ورجل الاعمال الخ .. فهؤلاء جميعا يتحدثون لكي يكون كلامهم فاعلا بمعنى آخر ، هم يؤدون **فعلا** حينما يتحدثون . اضف الى ذلك ايضا ، دور « عمليات النطق » او «المنطوقية » او « الملفوظية » في وصف حالة معينة او تأكيد تلك الحالة ..

تكمن سلطة الكلمات اذاً خصوصاً اذا لم يتلفظ بها بصفة شخصية في كون الكلام يمثل « رأس مال رمزي تراكم لدى الجماعة التي سمحت للمتحدث بأن يتحدث باسمها » . ومن هنا الاهمية التي تعلقها تلك الجماعة على مدى فعاليّة اقوال المتحدث باسمها : فرجل الدين حينما يتحدث الى الاخرين ، فانه يتحدث باسم سلطة دينية معينة.(لو شئنا البحث عنها من خلال حديثه لحددناها فورا) ارادت الله التأثير في الآخرين

لكسبهم او ، لتحييدهم في أسوأ الحالات . ورجل السياسة ، خاصة حينما يكون منتميا الى حزب ما ، لا يستطيع التحدث الا من خلال المعطيات العامة التي رسمها الحزب او التنظيم ، وبالتالي **سلطة** هذا الحزب او التنظيم .. واذا لم يفعل ذلك فانه يخرج من اطار السلطة ويكون حديثه **غير فاعل** الا اذا قام بذلك عمدا ، وبالتالي فهو يدخل من حيث لا يدري في اطار آخر ، الامر الذي يوقعه في التناقض ويجعل حديثه عديم الاهمية او الاثر بالنسبة للمستمعين . وهذا يقودنا الى التعرض لشق آخر من البحث :

■ **لماذا نقول احيانا ما لا نريد قوله ؟ :**

كثيرا ما نسمع عن شخص « خانته الكلمات » فوقع في « مطبات » او في مآزق لم يسع للوقوع فيها . وهنا لا اريد التعرض لمسالة « الخطأ في التعبير » فهذه قضية تتعلق بقوانين اللغة نفسها وبقضية تمكن هذا المتحدث او ذاك من استخدامها بشكل منسجم وصحيح .

نكون احيانا في جلسة عامة ، نستمع الى متحدث سياسي ، وفجأة تمتلىء القاعة بالضحك او بالابتسامات في أسوأ الحالات ، مع ان المتحدث لم يقصد اطلاقا اضحاكنا . ما الذي اضحك المستمعين اذا ؟ لا نريد معالجة حالة معينة في هذا المجال ، لكننا سنكتفي بسوق الخطوط العامة .

لقد تحدث فرويد عن هذا الامر بشكل غير مباشر وضرب على ذلك مثال رئيس الجلسة الذي بدلا من ان يقول : «افتتحت الجلسة» يقول : « اختتمت الجلسة » ... يمكن تعداد بعض الحالات اللغوية التي من شأنها اثارة الضحك مثل :

١ ــ دمج الكلمات او العبارات وتكثيفها في عبارة واحدة تتضمن تناقضا مثيرا للضحك .

٢ ــ حدوث تعديل طفيف على بعض الكلمات المكونة للجملة الملفوظة.

٣ ـ الغموض في التعبير « وصحة الوجهين » ! .

٤ ـ اللجوء الى الوجوه البلاغية (قسم منها على الاقل) .

٥ ـ **الغموض المعجمي** : وهنا نسوق مثالاشهيرا ماخوذا عن فرويد : أول عمل قام به نابليون حين تسلمه السلطة في فرنسا كان مصادرة ممتلكات بيت « أورليان » ، فقيلت العبارة التالية بالفرنسية : c'est le premier vol de l'Aigle أي (هذا أول طيران او سرقة النسر) . ويكمن الغموض هنا في فعل Voler لانه يعني (سرق) و (طار) في نفس الوقت .

٦ ـ المعنى المزدوج أو الايحاء مثل « **تذكرني هذه الفتاة بدريفوس (*) ، لأن الجيش غير مؤمن ببراءتها** » . وواضح هنا انّ المقصود هو علاقات تلك الفتاة مع بعض عناصر الجيش . . . الخ .

على ضوء ما سبق فان اللسان يبقى كما يقول بنفنيست مجرد « امكانية اللسان » اذا لم يكن المتحدث احد ثوابته » (قضايا علم اللغة او الالسنية العامة ص ٨٠ ، ج ٢) . ووسيلة المتحدث هي اللسان الذي يشكل ، تبعاً للنظرية السوسرية في الالسنية ، نقيض الكلام الذي يدخل في نطاق الفرد وامكاناته ، أما اللسان فهو عبارة عن « نظام من العلامات الصوتية الخاصة بأعضاء جماعة بشرية معينة ، هذا بالاضافة الى كونه اداة اتصال بين الناس » .

هذا الجانب الفردي من اللغة ـ أي ـ الكلام ـ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتلك المؤسسة الاجتماعية أو الجسم الاجتماعي والامثلة على ذلك كثيرة وبديهية : فالمتحدث باسم سلطة معينة أو حزب معين (سياسي او اجتماعي ما) لا بد له من ممارسة وجهي اللغة هذين (اللسان والكلام) معا ، فبمقدار ما يكون ذكياً تتيح له امكاناته الفردية ان يعبر عن مبادىء

(*) دريفوس : ضابط فرنسي اتهم بالخيانة ظلما .

واهداف المؤسسة الاجتماعية او السياسية التي يمثلها ، بمقدار ما يكون نجاحه في مهمته امراً مؤكداً .

صحيح ان سوسير قد ميز بين اللسان والكلام ، لكنه لم يفصل بينهما والا لكان قد وقع في خطأ فادح أو في مغالطة لا تغتفر له ، وهو أمر بعيد عن عالم كبير مثل فردينان دو سوسير . ومما يثير الضحك او الاستغراب او احياناً عدم الفهم ، هو عدم بلوغ اللسان الى مستوى الكلام . وقد نفسر الأمر بشكل آخر هو اما ان يكون المتحدث غير مقتنع بما يقول او انه غير مستوعب للافكار التي هو بصدد عرضها .

ان دور الصوت في كل ما سبق هو دور اساسي ويساهم مساهمة كبيرة في ايصال الفكرة للآخر ، وعلى الصوت يترتب ، في كثير من الاحيان ، الفشل او **النجاح . وهنا ندخل في قضية تحليل الحديث (سواء كان سياسياً ام دينياً ام قانونياً .. الخ)** .

■ تحليل الحديث*

المقصود بتحليل الحديث عموماً هو **دراسة القواعد الكامنة وراء انتاج ملفوظ ما ، والكيفية التي يعمل بها ملفوظ يتكون من سلسلة من الجمل او من الفقرات المتمفصلة مع بعضها بعضاً** ، هذا فيما يتعلق بالحديث المكتوب . اما في الحديث الشفهي فيضاف الى ما سبق جملة اعتبارات اخرى منها موضوع الصوت او الاداء او النبرة .. الخ .. وفي تحليل الحديث يلجأ الباحث الى ثلاثة مظاهر او معطيات يقدمها له النص (أو يستخلصها هو بالذات من النص) وهي : **المظهر الفصلي** (الذي يتضمن معالجة الدوال الكتابية ، النحو ، والفونولوجيا .. الخ) ، **والمظهر التركيبي** ، وفيه تدرس العلاقات القائمة بين الوحدات النصية

* : « مقدمة الى تحليل الحديث » ، المعرفة ، عدد ٢٢٨

مثل (الجمل ، مجموعات الجمل ، الفقرات .. الـخ) **واخيراً المظهر الدلالي** الذي ندرس فيه دلالات تلك الوحدات ودلالات العلاقات الموجودة بينها) .

لكن يحدث (او حدث بالفعل) الا يقوم الباحثون بدراسة هـذه المظاهر الثلاثة دفعة واحدة فمنهم من يهتم بهذا المظهر او ذاك ، الامر الـذي ادى الى نشـوء تيارات مختلفـة في التحليل النصي مثل : **البراغماتيك الالسني ـ السيميائية ـ البلاغة ـ الانشائية السردية** .

قد شاع منذ الستينات في فرنسا الاتجاه البنيوي لتحليل الحديث كما ظهرت اعمال كثيرة نذكر اعلامها مثلاً في ميدان الالسنية او عـلى هامشها نجد اعمال شوفو ومارسيلليزي (اللذان سارا على نهج الاميركي هاريس) ، وميشال بيشو (**التحليل الآلي للحديث** ، ثان جاك (قواعد النص) ، **البرهنة او المحاجة** التي تمثلت في اعمـال غريـز وديكرو وانكومبر وغيرهم . وعلى صعيد التحليل البنيوي للاساطير نجد مثالا عليها في اعمال (ليفي شتراوس وميشال فوكو) . كما يوجد هنالك تيار اهتم بشكل خاص بتحليل الحديث السياسي .

اما على صعيد الادب ، فاننا نجد اسماء مثل : رولان بـارت ، تزفيتان تودورف جوليا كريستيفا (التي اهتمت ايضـا بدمج التحليـل النفسي بالتحليل البنيوي للحديث) جوليان غريماس وجيرار جينيت وفيليب هامون وكلود بريمون .. الخ .. وبتلخص مشروع هؤلاء جميعاً في دراسة النص بمعزل عن مؤلفه وعن ظروف انتاجه ، اي الاهتمام بكيفية عمل النص وبنيته* دون اقحام التاريخ والعوامل الاجتماعية في عملية انتاج النص المدروس .

---

* انظر : ــ المقداد قاسم : « هندسة المعنى » ، دار السؤال ، دمشق ١٩٨٤ . وحاولنا في هذا الكتاب تطبيق بعض الافكار على ملحمة جلجامش ، لكـن دون ان نكون متحيزين لها .. وانظر ايضا ترجمتنا لمقالة بعنوان : ما السيميائية : المعرفة ، عدد ٢٣٥ ، ايلول ١٩٨١

■ الحديث السياسي الايديولوجي :

بدأت دراسة الحديث السياسي او / والايديولوجي تأخذ ابعادها وتتطور منذ ما لا يقل عن خمسة عشر عاما ، بشكل خاص في فرنسا ، وبعدها في جمهورية المانيا الديمقراطية وغيرهما اما لماذا الحديث السياسي بالذات ؟ ولماذا الاهتمام به الى هذه الدرجة ؟ اعتقد ان الازمة التي وقعت فيها الالسنية منذ منتصف السبعينات هي التي شعبت بشكل ملحوظ تطور هذا الفرع المعرفي الهام .

ترتبط اهمية الحديث السياسي او /والايديولوجي باللسان وبالقدرات النوعية اللغوية للفرد ، وقبلها بدرجة الاستيعاب العام للموضوع الذي يتحدث عنه وبه . كما يرتبط بدرجة انصهار هذا الفرد بالافكار التي يعرضها وبدرجة ايمانه بها ، ويبين التحليل هنا الانتهازي من غير الانتهازي ، والصادق من غير الصادق وذلك عبر سبر حقيقي للجملة المستخدمة وبطريقة الاستخدام وللالفاظ المستخدمة ايضا .

اذا ، في موضوع الحديث السياسي (قد ينطبق الأمر على أنواع الاحاديث الاخرى مثل الحديث الديني ، او الحديث الاقتصادي او الحديث التربوي) ، تبرز أولا قضية المصطلح . تصوروا ان يصعد خطيب مسجد ما على المنبر ويقول : ايها الرفاق او ايها الرفاق المناضلون .. أو يستشهد أثناء خطبته ، بأقوال ماركس او لينين .. الخ مثل هذا الأمر سيصدم المستمعين أولا ــ ربما لانهم يعتقدون بانه من غير الجائز اقحام لدى خطبائهم السابقين ــ أو لانهم يعتقدون بأنه من غير الجائز اقحام عالم من هذا النوع في عالم آخر يعتقدون بعدم وجود علاقة بينهما (هذا في أبسط الحالات) .

لكي لا يبقى حديثنا نظريا سانقل للقارىء نموذجا من احدى طرق تحليل الحديث السياسي طبقها السيد جان ميشيل آدام* على خمس

* نشير الى ان ترجمتنا للدراسة لم تكن حرفية بل هي نوع من الاعداد تتحمل مسؤوليته كاملة .

الدقائق الاخيرة من خطاب الرئيس الفرنسي السابق جيسكار ديستان ، الذي القاه بتاريخ ٢٧ كانون الثاني ١٩٧٨ .

يشير المؤلف الى ان طريقته في التحليل تختلف عن طريقة الاميركي هاريس (التوزيعية) . فهو يأخذ بعين الاعتبار خطية التسلسل والارتباط القائم بين الجمل ، متجنباً التقنية التي تجعل الملفوظات عادية. ويقول بأنه لن يختار هنا (لا كلمة – مفتاح ، ولا معجماً ، ولا ملفوظاً متميزاً) انما سيوجه اهتمامه في التحليل الى مقال تحدد – ذاتها بذاتها .

فيما يلي ما قاله الرئيس الفرنسي آنذاك (خمس الدقائق الاخيرة من كلمته كما اشرنا) : وفيما يلي نص الجزء من الحديث الذي اخضع للتحليل :

« عزيزاتي الفرنسيات * ، اعزائي الفرنسيين : حدثتكم عن الخيار الصحيح بالنسبة لفرنسا : فعلت ذلك ، كما رأيتم ، بشيء من الوقار .. ويجب ان اقول لكم لماذا ، ولهذا سأروي لكم احدى ذكريات طفولتي .

حينما كان عمري ثلاثة عشر عاما ، شهدت في « الاوفرني » هزيمة الجيش الفرنسي . قبل الحرب ، كان الجيش الفرنسي ، بالنسبة « لطفل له عمري » ، شيئاً مثيراً وقوياً . وقد رأيناه يصل ممزقاً . على الطريق الصغيرة ، بالقرب من القرية ، التي سأذهب اليها في شهر آذار القادم لممارسة حقي الانتخابي كمواطن عادي ، كنا نسأل الجنود لنحاول أن نفهم : (ماذا جرى ؟) .

كان يأتينا نفس الجواب : (لقد خدعنا ، خدعونا .)

---

* حاولت المحافظة على تركيب للجملة العربية يقترب من تركيب الجملة الفرنسية لضرورة ما سيأتي في التحليل . لذا ستبدو الجمل في بعض الاحيان ركيكة فارجو المعذرة .

بعد مرور اربعين عاماً [على هذه الحادثة] لا زلت اسمع هذا الجواب، وقلت في نفسي اذا ما مارست يوماً مسؤوليات [معينة] لن اسمح ابدا للفرنسيين بان يقولوا (خدعنا) .

لهذا فانني أتحدث اليكم **بوضوح** . إن نتائج خياركم ، بالنسبة لكم ، وبالنسبة لفرنسا معروفة لدى كل واحد منكم . إن الامر يتعلق بازالة ضباب الوعود والاعذار والملابسات . الامر هو ان تطرحوا على انفسكم اسئلة سهلة جداً . من سيحكم فرنسا في الربيع المقبل ؟ من سيتابع التصحيح اللازم للاقتصاد الفرنسي ؟ كيف سيحكم الراي العالمي على الخيار السياسي لفرنسا ؟ .

كل واحد من هذه الاسئلة يتضمن جواباً واضحا . ليس لي أن القنكم اياه لاننا في بلد حرية ، لكنني لا اريد ايضاً ان يقول اي واحد منكم قد خدع . وبما اننا نتحدث عن فرنسا ، فسانهي الحديث عنها . لقد بدا لي دائماً ان مصير فرنسا ، كان يتراوح بين اتجاهين : فهي ، حينما تنتظم ، تكون بلداً شجاعاً ، عنيداً فعالاً قادراً على مواجهة اخطر [الامور] ، وقادراً على ان يذهب بعيداً ، وطوراً ، حينما تتراخى (فرنسا) [تغدوا] بلداً ينزلق نحو السهولة ، ونحو الغموض ، والانانية والفوضى . إن قوة وضعف فرنسا يكمن في ان مصيرها لم يستقر ابداً بين العظمة وبين خطر الخمول اقول لكم ، من اعماقي ، كما تحسون، وكما اعتقد ، وقد شعر البورغونيون والبورغينيات بذلك عبر هذين اليومين ، اقول لكم ، اذا ما وضعت ثقتي فيكم ، فذلك لانكم ، في لحظة الاختيار ، ستنسون الاحقاد والتوترات والشهوات ، لانكم تعرفون بان الامر يتعلق باشياء أخرى ، وبانكم ، بصرف النظر عمن تكونون : مجهولين أم معروفين ، ضعفاء أم أقوياء ، ستحملون قسطاً من مصير بلدنا . عندئذ ستعملون (ستختارون) الاختيار الصحيح بالنسبة لفرنسا ، مثلما فعلتم دائما . »

(نص نشرته صحيفة « لوموند ») بتاريخ ١٩٧٨/١/٣٠

١ ــ التماسك البراغماتي(١) والفعل الكبير للحديث :

يقوم التماسك البراغماتي لهذا الحديث (الخطاب) على بنية براغماتية كبرى ، أي على فعل كبير لا مباشر* من حديث تم انجازه عن طريق مجموعة من الأفعال ، نحو **وعَد ، قصَّ** او **سَرَد** ، **سأل** ، **أجاب** ، الخ .. وهي افعال يمكن حصر كل واحد منها في مقطع نصي خاص . وهي اما ان **تتشابك** (السرد بقصد التهديد) ، او **تتداخل** (سأل ثم قص وبعدها اجاب على السؤال او انها **تتابع** على شكل مقاطع متلاحقة معطوفة على بعضها بعضاً بشكل واضح نوعاً ما . وهدف مجمل النص هو هدف واضح وبسيط : **كسب اقتراع يتناسب واهداف الطبقة السياسية الحاكمة** . من هنا يمكننا اعتبار الحديث (الخطاب) بمثابة **مجابهة مقترحة من قبل مثقف جماعي يؤدي عمل ناطق باسم الجماعة للوصول الى السلطة** .

تبعاً لمفهوم « الاختيار الصحيح » الذي يشكل الفعل اللامباشر الذي تهدفه استراتيجية المجابهة الجملية ، يمكننا اعتبار الاقتراع بمثابة **فعل يراد منه التأثير** . والكلمات الاخيرة من الحديث تقدم لنا مفتاح الملفوظ بجملته :

« عندئذ ستختارون الاختيار الصحيح بالنسبة لفرنسا مثلما فعلتم دائماً » يبرهن تكرار فعل عَمِلَ او فَعَلَ [بالفرنسية] ، الذي يجمع الحاضر الى المستقبل ، على ان غاية الحديث هي **تحقيق الفعل** . ونقول عن الملفوظ الاخير بأنه ملفوظ تنبؤي «ستعملون» قد ينشأ متلقيه عن **فعل توجيهي** . عندئذ فان هذا الملفوظ يعني (ليكن اختياركم صحيحاً) . إن هبوط الحديث (الخطاب) على هذا النحو يستحق منا تحليلاً ملفوظياً دقيقاً .

---

* يقصد بالفعل الكبير او الاكبر ببساطة الهدف العام للحديث . وهو عادة مغطى باشياء تبدو ثانوية أو قليلة الاهمية كما سيبين نتائج التحليل .

تجب الاشارة الى أن غياب **التوتر** الناتج عن استخدام افعال تامة نحو (مثلما فعلتم دائماً) يعقبه **توتر ملفوظي** خاص باستخدام المضارع FUTUR . من حيث البعد المستقبلي تكون اهمية المضارع اقل من اهميته فيما يخص **التوتر** الذي يسببه . على اية حال ، فان اي متحدث لا يمكنه تصور سوى الحالة المستقبلية* . والمستقبل هو نتيجة الهدف الذي يسعى اليه اللافظ حينما ينطلق من حاضره (مينغنيو) . وينشأ **التوتر** بين الزمن الذي يعيش فيه اللافظ الآن وبين زمن يحقق الحدث . والتلفظ بالمستقبل وضعُ الحدث فيه ، انما هو تعبير عن الرغبة او الامر او الخوف .. الخ . والنظرة التي تعتبر اللغة مجرد **اداة إعلام** انما هي نظرة تهمش جوهر المستقبل ، هذا الجوهر الذي نعبر عنه **بالتوتر الصيغي** وتقاطع القيم الصيغية للمضارع مع ما قلناه حول فعلي الحديث (الخطاب) .

آ ـ صيغ منطقية (اليقين ، الاحتمال ، الخ) : وسبب هبوط الحديث (الخطاب) يعود الى النظام اليقيني ، لدرجة أن ذلك الحديث يتخذ **شكلاً تنبؤياً** لأنه يستشرف العلاقة التطابقية الأكيدة بين الماضي والمستقبل .

ب ـ قيمة الملفوظ التأثيري : على صعيد علاقة اللافظ بمتلقي اللفظ فان اشتراك المضارع مع الشخص الثاني بالجمع ، يدخلُ الفعل التوجيهي في الحديث بشكل واضح . ان هدف الحديث (الخطاب) هو **الحملُ على الفعل** اي القيام بفعل الاقتراع ، كما يهدف الى **الحمل على القول** ، على اعتبار ان ورقة الاقتراع هي بمثابة **صوت مُعطى** . لو كان موضوعُ الاقتراع محدداً منذ بداية الحديث (الخطاب) ، فان القول

---

* **وهذا امر بهديهي ، اذ حينما اتحدث بهدف الحصول على كسب ما ، فاني اضع نفسي في المستقبل جنبا الى جنب مع اولئك الذين سيسعون الى تحقيق هذا الهدف معي .**

(انتخبوا الطبقة الحاكمة = فعل الاختيار الصحيح) لا يظهر ، بشكل غير مباشر الا بعد محاجة دامت ٤٥ دقيقة . من قبل الخطيب .

لقد بين ف . نف ضرورة **الاسترجاع** للتعرف على غاية الفعل الاكبر الذي يضفي على الخطاب تماسكه الكلي : « طلب الاقتراع لصالح الاغلبية البرلمانية » .

بعد التعرف على غاية الحديث ، يبقى ان نعرف من هي المؤسسة القادرة على تنفيذ هذا الفعل . نعرف ان قوة **الحديث التاثيري** ترتبط باتفاق المتحدث او باتفاق وظيفته الاجتماعية مع الحديث (الخطاب) الذي يدلي به ، كما يقول ب . بورديو .

لقد كان ف . ج د . يعرف حق المعرفة بأن حديثا مثل الذي ادلى به سيكون مصيره الفشل لو جاء على لسان شخص آخر لا يمسك بزمام « السلطة » **لان الفشل يقع حينما لايكون الاشخاص ، او حينما لاتكون الظروف ملائمة للتحدث في أمر معين ، وهو هنا « العملية الانتخابية »** . وبمعنى آخر فان **الفشل يقع حينما لايتمتع المتحدث بسلطة بث مايلفظه من كلمات** .

لقد كان **ف . ج . د .** مستوعبا تماما لمسالة المشروعية هذه (التي تجعل الفعل التوجيهي أمرا ممكنا) ويعتبر هذا الحديث (الخطاب) حديثا هاما ، لاسيما دقائقه الخمس الاولى ، التي كرست للحديث عن الشرعية المؤسسية التي تتيح الكلام في اطار الانتخابات التشريعية لمن كان يشغل آنذاك وظيفة رئاسية . بما ان الرئيس هو فوق الاحزاب السياسية من الناحية الدستورية ، فلا يحق له الكلام في هذا المجـال .

*** وهذا امر بديهي ، اذ حينما اتحدث بهدف الحصول على كسب ما ، فاني اضع نفسي في المستقبل جنبا الى جنب مع اولئك الذين سيسعون الى تحقيق هـذا الهدف معي .**

ازاء مثل هذا الامر ، وجد الرئيس نفسه مضطرا الى القيام بعملية تضفي عليه المشروعية ، والى البحث عن ضمانة اتفاقية ـ مؤسسية بديلة ، ليجعل نجاح **الفعل الاكبر** أمرا ممكنا .

بديل فعل الحديث : فالرئيس (ديستان طبعا) يكون « سعيدا » (نجاح) أو « تعيسا » (فشل) ، تبعا **للمؤسسة التي تتكفل بتوزيع الادوار وتحدد نصوص الاحاديث (الخطابات) التي ينبغي على الافراد التابعين لها القاءها ، هذا بالاضافة الى مسؤولية تلك المؤسسات في ايجاد الاماكن المناسبة لالقاء مثل تلك الاحاديث (الخطب)** . نضيف هنا ، بأن أي حديث آخر ، من نوع حديث ديستان ، لا يترك الاثر المطلوب الا اذا اعترف بانه حديث صادر عن رئيس الجمهورية . ولا يكفي بأن يكون ديستان مفهوما فقط بل ينبغي على من سيحكمون البلاد ، ان يتعاونوا معه وان يكونوا شركاء له في حديث السلطة .

المهم في الحديث السياسي ، هو دراسة الاستراتيجيات الخطابية التي تجعل من « الشراكة » التي اشرنا اليها ، ومن تلك « الغبطة » الناجمة عن تحقق الفعل الاكبر ، امرا ممكنا .

٢ ــ النتيجة ــ المقطع واستراتيجية التبرير :

يشكل المقطع الذي اخترناه حديثا داخل الحديث الشامل ودراسته ، ستساعدنا على توضيح بعض الخصائص البراغماتية لاستراتيجية **القول التأثيري الخاصة** بالحديث السياسي المدروس ، وبالحديث السياسي بشكل عام باعتباره حديث سلطة .

٢ ــ ١ : منظم الحديث :

يقوم منظم الحديث (الخطاب) بتحديد مكان المشاركين في فعل الاتصال النصي . بعد فترة من الصمت تبدأ الفقرة على النحو التالي:

« عزيزاتي الفرنسيات .. أعزائي الفرنسيين . »

ان مؤشر افتتاح هذا الخطاب يفاجئنا في هذا المكان وتلك اللحظة. وهو مؤشر تمكن مقارنته بالمؤشر الديغولي المعروف : « ايتها الفرنسيات .. أيها الفرنسيون » . بينما عودنا ف . ج . د . على مؤشر آخر هو : « مساء الخير سيدتي .. مساء الخير آنستي ... مساء الخير سيدي » .

مثل هذه المقارنة تتيح لنا ، بالاضافة الى تأثير الافتتاح ، فهم الاهداف الكامنة وراء استخدام ضمائر الملكية . وهو أمر يقصد منه اشاعة جو الالفة . ويتضح التركيز على هذا المقطع الذي يبدأ عند هذه النقطة من الحديث حيث اختار منظمة قطع الاستمرارية الخطابية، ليشعرنا بأن شيئًا هاما ما سيقال .

٢ ـ ٢ : مؤشرات استراتيجية التبرير :

هناك مؤشرات فعلية ـ زمانية تقوم بتحديد الاحداثيات المكانية ـ الزمانية لفعل الاتصال النصي ، كما يقوم بتعزيز الانقطاع الحاصل بين المقطع المدروس وبين السياق الخطابي السابق :

٢ ـ ٢ ـ ١ : « حدثتكم ... فعلته/رأيتموه .. بشيء من الوقار . »

وراء استخدام الماضي المركب ، يكمن هدف **استرجاعي** موجه نحو الحديث الداخلي ، كنوع من الاثر الذي تتركه اعادة القراءة الموجهة. ويعود السبب في غياب **التوتر** (*) في علاقة اللافظ بالمتلقي ، من ناحية ملفوظية ، الى استخدام الافعال التامة .

الملفوظان التاليان يفيدان ، بشكل خاص ، في تأسيس حقيقة (باعتباره قد تحدث بوقار عن الاختيار الصحيح) :

(١) تحديد الملفوظية والموضوع (المضمون) : « حدثتكم عن الاختيار الصحيح بالنسبة لفرنسا » .

(٢) القيام بوصف هذه الملفوظية : « فعلته .. بشيء من الوقار ».

تشكل الواقعة الخطابية ا′ ــ مجموع الموضوع (الاختيار الصحيح) ونغمة الاداء (على اعتبار ان الوقار هو احدى علامات الملفوظية وتعهدا من قبل اللافظ بملفوظه [اي تحمله لمسؤوليته] .

٢ ــ ٢ ــ٢ : بعد هذا الاسترجاع يعود ف . ج . د . الى بقية ملفوظيته ليقول :

« علي أن اقول لكم السبب / وسأروي لكم ... »

ان المضارع الذي يقوم بادخالنا الى القصة الذاتية يفتتح النواة السردية باثارة **توتر ملفوظي** يدل على محاولة الامساك بالاخر ومصادرته كما يقول ج . ديبوا . من الواضح ان استخدام صيغة الضرورة دون **فاعل صيغي (يجب ان il fautque)** يدل تماما على محاولة المصادرة تلك . اما استخدام المضارع والناقص فانهما يلغيان المسافة بين المتحدث وبين ملفوظه ويلحمهما مع بعضهما بعضا . ويدلنا التوتر على مدى علاقة اللافظ بالمتلقي او بالمتلقين ، بالنسبة للواقعة الخطابية (الحديثية) ا ، تظهر قصة « احدى ذكريات الطفولة » **كسبب** ب ، جعلت اللافظ يقوم بانجاز الواقعة ا (اي موضوع ونغمة الحديث) ، بمعنى انها تشكل **استراتيجية تبريرية** فريدة من نوعها لان في ذلك ادخال سبب **غير طبيعي في الحديث** واستعانة بنوع خاص من السلوك الكلامي. لا بد من الاشارة هنا الى أن الاستراتيجية تشكل سببا ضروريا وكافيا (ب) لبروز نوع معين من السلوك الحديثي (الخطابي) ا .

* **التوتر** : مفهوم يستخدم في التحليل الملفوظي ويعني القدرة التي يتمتع بها النص على اظهار العلاقة القائمة بين المتحدث مع الاخرين وبالعالم المحيط . وهناك بعض المؤشرات التي تساعدنا على التعرف الى التوتر مثل زمن الفعل او مظهره ، واسماء الاشارة والضمائر .. وللافعال المساعدة في هذا المجال اهمية خاصة . اما في علم الاصوات فان التوتر ، هو ذلك الجهد الفيزيولوجي الذي تؤديه اعضاء اصدار الصوت الموجودة في الفم .

٢ ــ ٢ ــ ٣ : الاستراتيجية السردية (المعلمات الملفوظية الشخصيه وتاطير المقطع القصصي) .

تقوم هذه المعلمات بتحديد فعل الحديث الذي يشكله فعل الاتصال النصي : داخل البنية السردية ، تختفي علاقة اللافظ (انا) بالمتلقي (أنت ، انتم) ، وتظل هذه العلاقة غائبة الى ان يأتي التصفيق ــ الجواب ، من المستمعين . وهو تصفيق يدل على التاثير اللامباشر :

أ ــ وجود العلاقة : انا ــ انتم في الحديث (الخطاب) .

ب ــ غياب العلاقة : زمن القصة ــ زمن الارجاء الظاهري للعلاقة الخطابية المباشرة في الملفوظ .

ظاهريا ، لاتبرز العلاقة بين اللافظ والمتلقي الا مع وجود الصيغة الختامية

« لذا فاني اتحدث اليكم بوضوح » [لذا انا اتحدث الى انتم ..]

يمكننا تمثيل عملية تاطير القصة على النحو التالي :

حدثتكم ...... بشيء من الوقار

يجب أن اقول لكم السبب

قصة

احدى ذكريات الطفولة

لذا سأتحدث اليكم بوضوح

يؤكد هذا التاطير على أن النواة السردية للمقطع قد نشات استراتيجيا، انطلاقا من سياق خطابي ومن سياق ملفوظي في ذات الوقت . وتكون الاستراتيجية التبريرية هي التالية :

« تحدثت اليكم بشيء من الوقار / يجب ان اقول لكم السبب » =

التبرير الضروري للسلوك الخطابي (أ)

(صيغة الضرورة)

« لذا سأروي لكم احدى ذكريات طفولتي = شرط ضروري لازم (ب)

« لذا فاني اتحدث اليكم بوضوح » = سلوك خطابي (أ)

نرى أن السلوك الحديثي (الخطابي) قد اكتسب من الناحية مايعد اللغوية (*) ، صفة مضاعفة : أ = / وقار / ، أ = / وضوح /

لكن الجملة الاعلى للاتصال لاتظل قابعة داخل البنية العميقة :



بقي أن نتساءل عن ماهية استراتيجية فعل القول [اي مجرد الايعاز لتنفيذ امرها] الكامنة خلف الحياد الظاهري لواقعة سرد احدى ذكريات الطفولة . لكي نقرب عملياتية قصة ف . ج د . الى الذهن لابد من النظر في ماوراء القصة .

---

* ما بعد اللغة ، او ما وراء اللغة هو الحديث (باللغة) عن اللغة .

٢ ـ ٣ : ما بعد القصة : تحليل براغماتي للعلاقة السياقية الغامضة (المفتـــاح) :

رأينا ان النواة السردية قد ادخلت واطرت بعناية ، ويجب ان نضيف بأن اثر هذه القصة سيظهر فيما بعد : بعد بضعة لحظات ، يعود اللافظ (المتحدث) الى الوعظ ـ الخاتمة على شكل استشهاد ذاتي . نشك في ان المتحدث يبحث عن تأمين مقروئية Lisibilité قصته لغايات الفاعلية ، الامر الذي تكشف عنه القيمة البراغماتية الملفوظة :

« (أ) ليس علي ان اقنعكم (املي عليكم) اباه (ب) لاننا في بلد حرية (ج) **لكن** لا اريد ان يقول لاي واحد فيكم . واشدد ، لاي واحد فيكم ان يقول ذات يوم بانه خُدع » .

يستحق هذا الملفوظ ان نجري عليه تحليلا براغماتيا مصغرا . في (أ) و (ب) هناك حالة مشار اليها ، والتوتر الملفوظي معدوم . وهذا التأثير Tension لا يأتي الا بعد **ولكن** خصوصا على شكل تصييغين* Modalisations متتابعين : الاول : تصييغ الرغبة (الارادة) والثاني تصييغ (النفي) بالنفي الممكن (نفي القـدرة على القول) . ان فاعـل الملفوظية ليس حاضرا فحسب (« اقول او اشدد ») في الملفوظ (غيـاب المسافة) [المقصود بها المسافة التي تفصل القائل عن قوله] لكن التوتر Tension بَيْنَه وبين متحدثيه ، يصل درجته القصوى . وهنا نتعرف على احدى خصائص الحديث السياسي : **البحث عن اقصى توتر ممكن بهدف اقامة اتصال مباشر مـع المستمعين واجبارهـم على الالتحـام بالاطروحات المعروضة عليهم** . لنعاين ما الذي حدث في هذا المكان الذي وصل فيه التوتر الى اقصاه : ان الـ **لكن** التي ادخَلَت (ج) في الملفوظ تشبه ملفوظا مثل : « لا اريد ان اقدم لك نصيحة **لكن** من الافضل لك ان تعيد قراءة بينفينست** عن كثب » . في الحالات الشائعة من هذا النوع نرى أن (و) يحقق فعلا (ك) بعد أن قدم (هـ) حجة لكي لا يقوم بانجاز ذلك الفعل » (ديكرو : التحليل البراغماتي ، اتصالات ، عـدد ٣٢ ،

١٩٨٠ ، ص ٢٥٣] . ان بساطة التسلسل [ا لان ب **لكن** ج] تخفي هنا المقطع الاساسي من الفقرة النهائية لهذا الحديث .

٢ ـ ٣ ـ ١ : النفي : « ليس عليّ ، او ليس من واجبي تلقينكم اياها » :

اذكر هنا بان الملفوظ السلبي ـ بحسب ديكرو ـ هو نوع من الحوار المتبلور ، وهو عبارة عن اثر تتركه المواجهة بين لافظيْن ل١ و ل٢ . وهذا يلتقي مع ملاحظة فرويد حول كون انّ الملفوظ السلبي لا ع* هو وسيلة للقول نعم (ع) (ويتمثل هذا الامر في التفكير اللا شعوري والممنوع) ويعكس انقسام الفاعل : ل١/ل٢ .

انّ ملفوظا مثل : لا ع ، يتيح لنا اذا امكانية ان تكشف فيه عن التاكيد الذي ينفيه (الملفوظ) : فهو في نفس الوقت مستمر في تاكيد ع ورفض هذا التاكيد في نفس الوقت ، كما انه يتيح ، فضلا عن ذلك ، الامكانية امام صوتين متعارضين للافصاح عن نفسيهما . البنية اذا هي على الشكل التالي :

(ل١ ، لا ع ←—— ل٢ ، ع)

ومما يؤكد هذا التعلق بالجواب على التاكيد الذي يسمح النفي بالكشف عنه هو استخدام الرد « بلى » :

(ع) – لا ع /

* التصييغ : هو الاثر الذي يتركه المتحدث في ملفوظه . او هو تلك التغيرات التي يلجا اليها المتحدث في حديثه ، وموقفه الشخصي من الاعلومة او المعلومات الواردة في ذلك الحديث .

** بينفينيست : عالم السني فرنسي معروف ، وهو احد واضعي اسس الدراسة الملفوظية .

مثال : — ليس من واجبي تلقينكم اياها (= لا ع)
— بلى ! (عليك ان تلقننا اياها (= بلى ع)

ان تطبيق هذا التحليل على جملة ف . ج . د . يجعلنا نحس بأن الاستراتيجية الملفوظية تعتمد على انشطار اللافظ الى اثنين ($ل_1/ل_2$) . ان نفي (أ = لا ع) فعل القول التوجيهي (التلقين) ، يعني وجود الافتراض المسبق للتأكيد ع تحت ا ي الفعل التوجيهي نفسه .

عند ذلك ينقسم اللافظ الى ڤاليري . ج . د — $ل_2$ الذي يؤكد الفعل التوجيهي ويقوم به ——— والى ف . ج . د . — $ل_1$ الذي يرفض هذا التأكيد وينفي تلفظه بالفعل التوجيهي .

٢ — ٣ — ٢ : « لأننا بلد حرية .. »

يتوضع حول الرابط لأن CAR فعلا حديث متتابعين :
(لا) ع لأن ق .

بما ان Puisque و لان CAR تستخدمان لاظهار نشاط الكلام اكثر مما تستخدمان لصياغة مضمون ما : هنا **شرح** ، او **قدم تبرير** : (ل 1)

— ايضا (أ) = لا ع = **لا** فعل توجيهي ي (اي نفي الفعل التوجيهي ي)

— ايضا (ب) = ق = تبرير نفي الفعل التوجيهي .

بعبارة اخرى ، فان (ب) تؤسس ، وهذه اول استراتيجية تبريرية — التأكيد السلبي (أ) = لا ق . وهنا نجد ان $ل_1$ هو الذي يبرر ملفوظه السلبي (أ) .

---

* يمكننا ان نكتب ايضا : انتفاء ع او نفي ع ..

ويرجع في هذا الى القيمة التبريرية لـ (ب) لكي يسند ويهيىء المتغير الذي سيجري حول **لكن** ، الى لا ع .

ويكون الملفوظ خطيا اذا على الشكل التالي :

(ع) ـ لا ع ـ لان ـ ق

(...) (أ) .... (ب)

تبـريـر

٢ ـ ٣ ـ ٣ : « .. لكن .. »

إن ظهور الرابط التدليلي (البرهاني) بشكل بالتأكيد مفتاح استراتيجية القول التأثيري اذكر بان الجمل التدليلية المربوطة بـ **لان** ، بحسب التشكيل .

جملة م ـ لكن ـ جملة ن

لا تتفق (الجمل) في اتجاهاتها بل وتتعارض وان الحجة (التدليل) (جملة تدليلية ن) هي اقوى من الاولى (جملة تدليلية م) . هـذا بالاضافة الى أن الجملة م توحي **بنتيجة** ج ، بينما تستدعي الجملة ن **نتيجة** هي لا ص في الاتجاه الذي تسير فيه البرهنة (التدليل) (عـلى اعتبار ان ن ، من الناحية البرهانية او التدليلية هي اقوى من م) .

ما سبق يقودنا الى اعادة بناء المقطع . ان وجود **عندئذ** بعد **لكـن** قد يوضح **النتيجة** لا ص ؛ وهنا وجود **لان** قبل **لكن** يوحي بأن النتيجة ص التي يمكن استنتاجها من الجملة م ، هي نتيجة معطاة بشكل صريح . ويمكن كتابة الملفوظ (b) **لكن** (c) على النحو التالي :

(c)　　(b)

لكن

جملة م　　جملة ن

وبمرافقة **لأنّ** فاننا نتجه نحو النتيجة (تبرير) :

ص (= و) :

(و)　　(ك)　　(ز)

لأنّ　　لكن

نتيجة ص ←— جملة م ←— جملة ن

= لا P　　= ق

وبما انّ النتيجة هي عبارة عن ملفوظ سلبي ، يمكن ان نكتب :

لا نتيجة ص ـ لأن ـ جملة م ـ لكن ـ جملة ن

وبالتالي انستخرجمن الجملة ن النتيجة : لا نتيجة ، اي الملفوظ الضمني (ص) :

ويصبح الشكل الاجمالي على النحو التالي :

ل٢　　ل ١　تبرير

(ص)

لا ص ←—— لأنّ ←—— جملة م لكن (« ولا ») جملة ن

(و) نتيجة ص　　(ك)　　(ز)

نتيجة ، لا نتيجة

تسمح لنا هذه البرهنة بتأكيد (ص) عن طريق ل ٢ اي على الرغم من التبرير (ك)؛ الذين يتوجه اليهم الحديث: المتأثرين المباشرين من جراء فعل القول. يحدد المتحدث ــ اللافظ الى متأثريه عناصر تفكيرمعين بطريقة يبدو معها وكأنه لا يقصد ذلك، ويتوجه الى متلقين مضطرين الى تحقيق او تنفيذ مجموعة من الافعال عن طريق نظام او تشكيل استراتيجي فعال (مؤثر).

يستند مجمل الحديث على الانقسام (الانشطار) التالي:

ل١ ــ متحدث ــ رئيس بلد حر لا يقوم بفعل توجيهي ا لا يحق له ذلك عكس:

ل٢ ــ لافظ ــ طفل سابق في عام ١٩٤٠ يقوم بالفعل الـمن واجبه ان يقوم بذلك (مجرد مواطن عادي)

وهذا يتفق مع استراتيجية الازدواجية، المعلن عنها في بداية الخطاب، بين الرئيس والمواطن ف ــ ج ــ د ــ ا وتقول القصة بهذا الخصوص «كمواطن عـادي»). في (و) وفي (ن) حيث التوتر Tension غائب، نرى ل٢ يختبىء وراء ل١ (= المتحدث) و (ز) حيث يبلغ التوتر الملفوظي اوجه، تنقلب العلاقة ويظهر ل ٢ على حقيقته والتوتر الملفوظي يعكس هذا الاثر الحواري ــ المتعدد الاصوات الذي يبرز ل٢.

٣ ــ هل يمكننا القول عن نواة المقطع بانها تشكل قصة ؟

٣ ــ ١ : الحديث السياسي والحديث السردي (القصصي) :

بعد أن تحدد الهدف الكلي للحديث يبقى ان نتساءل عن السبب الذي حدا بالمتحدث لوضع احدى ذكريات طفولته بعد ان شدد عليها في نهاية خطابه ؟ لا بد من تحليل هذه الحكاية او القصة الذاتية تحليلاً

نصياً او براغماتياً في سياق سردي واضح : الحديث هو عبارة عن حديث سياسي في سياق انتخابي ... وهـذا الحديث السياسي يتضمن **حديثاً جدلياً** على اعتبار انه ينتقد البرنامج المشترك لليسار وحديثاً تعليمياً هدفه الاقناع وذلك بتركيز المتحدث على الأزمة الاقتصادية ، والنضال ضد البطالة واستحالة حكم بلد مقسوم الى اربعة اقسام ، استحالة لا بد وان تؤدي بالضرورة الى قيام تحالفات سياسية الخ ..

وعن طريق استخدام الحديث الجدلي نرى المتحدث وهو يدحض ويفند اطروحات خصومه : مقابل الجبهة الايديولوجية التي يمثلها البرنامج المشترك هنـاك جبهة ايديولوجية تقوم على تأكيدات تغاير تأكيدات الجبهة السابقة ، ومقابل **الاختيار السيء** هناك **الاختيار الصحيح** . ويبرز فعل الحديث هنا بجسم الخطاب ذاته : « سأكون قد اخللت بواجبي لو لم احذركم » (صفق المستمعون طويلاً لهذه العبارة التي نطق بها المتحدث بعد مضي اربعة عشرة دقيقة ونصف من بداية الحديث) . وهنا نتعرف على المكانة التي يحتلها اللافظ ل٢ والتي وصفناها اعلاه .

وعن طريق **الحديث التعليمي** ، يريد اللافظ من مستمعيه ــ المتلقين أن يعتمدوا حججه لتحقيق « الخيار الصحيح » الذي يفرضه « التفكير السليم » . جاء في خمس الدقائـق الأولـى من الخطـاب ما يلي : « سأحدثكم عن الاختيار الصحيح الذي يفرضه التفكير السليم » . هكذا تأتي الحجج على شكل تأكيدات تتمتع بقيمة شاملة ، وعلى المنطق الشامل أو الكلي لـ « التفكير السليم » ان يقوم بدعم الحديث . وتبرز ملامح هذا الأمر خصوصاً في كون هذا الحديث يشكل نموذجاً خاصاً من الأحاديث (الخطابات) الانتخابية : فالمتحدث لا يسعى للحصول على السلطة انما الى المحافظة على اللحظة التي يخشى فيها فقدانها ، اللحظة التي يخشى فيها من تبدل الأغلبية . ومـن هنا جاء سياق (جو) الخوف (التحذير وذكر موضوع الهزيمة والخداع) . اضف الى ذلك

إن الجمهور المستمع هو جمهور مختلف الاتجاهات لانه ليس جمهور حزب معين ، نحن اذاً ازاء عملية « ازالة استقطاب » (بالمعنى المستخدم في برنامج الحزب) في حديث يبحث عن بُعدٍ يرى فيه اعترافاً داخلياً برأيه [Endoxale : [من اليونانية : Endo = داخلي + Doxa راي] وهو عرض ـــــ لمقولة يتفق عليها الجميع وهي مقولة « التفكير السليم » ، هذه المقولة التي تكون دائما ، كما نعرف ، الى جانب اللافظ، وهو الأمر الذي يبرر آلية تغير السلطة .

يصح السؤال اذاً على النحو التالي : ما هو دور النواة القصصية في تفسير الحديثين **الجدلي والتعليمي** ؟ وما هي الاستراتيجية التي تقوم القصة على خدمتها ؟

٣ ـ ٢ : البنية السردية الكبرى ومنطق الجمل الكبرى* :

اذا اعتبرنا الوقفات القوية في الالقاء والتنقيط في الكتابة ، تبرز لدينا اول كتلة نصية تستدعي وجود القصة :

٣ ـ ٢ ـ ١ : « عزيزاتي الفرنسيات .. احدى ذكريات الطفولة » (في الالقاء هناك توقف يستمر ٥ ثوان ، وفي الكتابة هناك بداية فقرة جديدة)

يسيطر على هذا القسم من الحديث ، على المستوى اللفظي (الملفوظي) المؤشرات المعروفة في ملفوظية الحديث (انا + انتم + ماضي مركب + زمن الحاضر + زمن المضارع) . لن اضيف شيئاً هنا لاننا انتهينا من تفحص هذا المقطع فيما سبق .

٣ـ٢ـ٢ـ يتبع هذا التقديم او العرض جملة تلخص وتدخل القصة على اساس الانقطاع بين حالة او ظرف اللفظ (حالة ل) ظرف الملفوظ ـ القصة (حالة هـ) :

---

* انظر : ج . م . آدام : ـ النص السردي (دراسة في التحليل السردي) ناتان ١٩٨٤
ج . م . آدام : ـ القصة : سلسلة كوسيج (ماذا اعرف ؟) ١٩٨٤

ظرف ل = أنا + زمن الحاضر + رئيس عكس ظرف هـ = أنا ــ ماضي ــ طفل

« حينما كان عمري .... هزيمة الجيش الفرنسي »

(هنا وقفة طويلة في الالقاء ، ونقطة في الكتابة)

هذه الجملة التلخيصية الاولى تجيب على الاسئلة الضمنية التي يطرحها متلقي القصة : منْ ؟ (فاعل اللفظ / فاعل الملفوظ) ، متى ؟ (في الماضي : منذ ٣٨ عاما) : اين ؟ (في منطقة الاوفرن) ، وهناك ايضا بم يتعلق الأمر او الموضوع : موضوع هزيمة الجيش الفرنسي (ملخص وضع الملفوظ ــ القصة ، في الماضي تحديداً) . ان استخدام الماضي المركب (وهو شكل من اشكال الفعل التام) يلغي كل توتر ملفوظي او لفظي ويقدم الاحداث تامة . بخلاف الماضي البسيط الذي يبعد الاحداث فإن اثر الماضي الذي يتحدث عن حاضر السرد يبدو ضمنياً (الاختيار الاستراتيجي للفوظية الحديث بالنسبة للملفوظية التاريخية) . يظهر فاعل الملفوظ في هذه النقطة من بداية القصة كمتفرج سلبي على الاحداث .

وينطوي دور هذا الملفوظ اذا على احداث تراجع او انفكاك ملفوظي يسمح للمتأثر بفعل القول بان ينتقل من ظرف الحديث الى ظرف القصة، كما يقوم هذا الملفوظ بتثبيت مدونة Code سردية في داخل ذلك المتأثر يحتاج اليها فيما بعد .

وانطلاقا من عملية الاسترجاع او الاستذكار (« قبل الحرب ») ، فان الجملة السردية الكبرى (= ج س$_1$) تقوم بادخال عناصر حالة ابتدائية :

« بالنسبة للأطفال الذين هم من عمري ..... وقويا »

(لطفل له عمري)

(وقفة طويلة في الالقاء ؛ ونقطة في الكتابة) .

في نقطة البداية هذه ، يبرز السَيْم SEME * / قوة / كما تبرز المعرفة المشتركة حول الملفوظ وحول المجموعة التي يتواجد فيها (الاطفال الذين لهم نفس عمره) . وتستند القصة الى هذه الحالة الابتدائية من نوع : اعتقِدَ / عَرَّفَ شيئا حول وجود الأمة . ويمكن ان نضيف الى هذا دلالة ايحائية Connotation / غبطة / ترتبط بالقيم التي تم اخراجها مثل (ذكرى ، رجولي ، الخ .) .

٣ ــ ٢ ــ ٤ : اما الجملة السردية الثانية (ج س٢) فانها تسبب انقلابا متميزا :

« وقد رأيناه يصل ممزقا » .

(وقفة قوية في الالقاء ، ونقطة في الكتابة) .

هنا يتعرف القارىء على التعقيد الذي تتصف به كل قصة او حكاية اصطلاحية : الحدث الثاني يقطع استمرارية الحالة الابتدائية :

ج س١ ــ حالة ابتدائية		ج س٢ ــ تعقيد
/ غبطة /	.... (انقطاع) ....←	/زوال الغبطة/
جيش قوي		جيش ممزق

٣ ــ ٢ ــ ٥ : في الجملة السردية الكبرى الثالثة تمتزج ملفوظية القصة (الحكاية (نحن + ماضي ناقص + حديث منقول عن ...) بملفوظية الجملة التي تتضمن (انا + مضارع) هنا يرتبط ادخال التوتر الملفوظي بعملية التقريب بين الحكاية القديمة (ظرف الملفوظ) وبين الحاضر ــ المستقبل . وتتيح لنا هوية المكان ، دون ان يعطي الانطباع بذلك ، خلط الظروف القديمة زمنيا بزلق نوع من الخلط الديماغوجي ←ـــــــ→ بين اللافظ انا وبين المتأثرين بفعل القول انتم : « مجرد

* سَيْم : او اصغر وحدة دلالية لا تتحقق خارج اطار وحدة دلالية اكبر منها : سيميم .

مواطن » . وهنا تكمن دقة الادخال النسبي لجملة حــرة الى مستقلة في سياق معين . وتتكون الجملة السردية الكبرى (ج س٣) برد الفعل على ج س٢ :

« على الطريق الصغيرة .... « ماذا جرى ؟ » »

(وقفة قوية في الالقاء ؛ بداية فقرة جديدة في الكتابة) .

يمكننا القول بأن ج س٣ تظهر كبحث عن معرفة اسباب الانقطـاع الذي حصل بين ج س١ و ج س٢ : هنا يعمد المتحدث الى ابراز فعـل الحديـث التـالي :

الاطفال يريدون الفهـم والجنود يمتلكون المعرفـة : ويبقى طرح السؤال هو الوسيلة الوحيدة للوصول الى هاتين الصيغتين .

٣ ـ ٢ ـ ٦ : « كان الجواب يأتينا .... « خدعونا » »

(وقفة واضحة في الالقاء ؛ وفقرة معزولة في الكتابة) .

في ج س٤ ، يأتي الجواب عـلى النحو التـالي :

ج س٣ ـ نتيجـة　　　　سبب ـ ج س٤

« جيش ممزق ←

اسئلة (ج س٣) ←── جواب « خدعنا »

المعرفة لا تستند الى التوهم الابتدائي المفترض (ما هو ظاهري) وانما الى فعل **فاعل مضاد** أو **بطل غير حقيقي** خداع اقرب ما يكون الى نماذج ابطال الحكايات التقليدية (الحكاية العجيبة على سبيل المثال) لا شيء يدعو للدهشة بأن يرد بصيغة المبني للمجهول على نحن السائلون (أولاد عام ١٩٤٠) وعلى المجيبين (الجنود) ، وعلى نحن التي تمثـل الامة الرجولية . ان قادة الدولة المختبئين وراء صيغة لغويـة (المبني

للمجهول) تمثل الشخصية المضادة ، يتخذون ايضا شكلا قصصيا يمثل البطل غير الحقيقي الخداع :

صيغة المبني للمجهول (السلطة) نحـن (الامـة)
بطل غير حقيقي ←———— (خـان) ————→
خـداع مخدوع ــ ضحية

التغير هنا مضاعف : بين ج س ١ وبين ج س ٢ دخلت الخديعة .
بين ج س١ ــ ج س٢ من جهة وبين ج س٤ دخل اكتساب المعرفة على اساس فعـل حـديـث يستند الى بعـد الفصـل المعـرفي (ج س٣ = طرح سؤال)

٣ ــ ٢ ــ ٧ : « لازلت اسمع .... هذا الجواب »

تتغير هذه الجملة ، كالسابقة ، بوقفة قوية في حال الالقاء وببداية فقرة جديدة في حال كتابتها . وهذه الجملة التي يمكننا تقويمها كما نشاء ، اعادت ادخال الا انا اي انها اضفت صفة الفردية على فاعـل الملفوظ الذي ظل حتى الان مختلطا بالفواعل الاخرى . انها تلغي مسافة ٤٠ عاما من الزمن وتعيد إلينا ظرف الملفوظية . انها توضح الاحـداث الماضية وتجعل الجواب القديم حاضرا . كيف اذا لانرى في هذا الصوت الذي يعبر الزمان والمكان ، شكلا آخر للبطل الملهم الذي بعثـت بـه العناية الالهية مثل جان دارك ، على طريق صغيرة من طرقات الريف ! . نحن هنابين الهذيان والتصوف والضمانةالتاريخية . وهذا يوفرالارتباط بالجملة الاصطلاحية الكبرى الاخيرة . في الجملة ج س ٥ ، بينما يختفي الجماعي نرى تفرد فاعل الملفوظ ، يحدد لنا ، بناء على المعرفة التي حصل عليها في ج س ع ، ما يلي :

« وقلت في نفسي ..... « خدعنا »

هناك ارادة « عدم السماح ابدا ب ... » تحدد فاعل الملفوظ ، هناك قرار من المزمع تنفيذه حينما يتم الحصول على الاستطاعة (« مسؤوليات ») . ان الصيغ الثلاث : (المعرفة ، الارادة ، الاستطاعة) التي يوضحها غريماس في نظريته السيميائية . تحدد **الكفاءة** السردية للفاعل : **معرفة العمل ، ارادة العمل ، القدرة على العمل** .

ان وضع فاعل الملفوظ على علاقة مع فاعل الملفوظية يفضي الى البنية التالية :

فاعل	سياق تاريخي	صيغ
فاعل الملفوظ	منذ اربعين عاما	معرفة
(طفل)	هزيمة ١٩٤٠	إرادة / سلبية / عدم استطاعة
فاعل الملفوظية رئيس	٢٧ كانون الثاني ١٩٧٨ الانتخابات التشريعية	معرفة ارادة / إيجابية / استطاعة

بعد نهاية القصة يتحول الفاعل من **السلبية** والجهل لحقيقة معينة (= ج س ١) الى فاعل قادر ، وفعال جزئيا (قرار اتخذ في الجملة ج س ٥) . انه الان يعرف (معرفة) ماهو **الحقيقي** ، وبالتالي فان عمله سيكون مصادقا عليه ومبررا . كما يمكنه الوفاء بوعده : لان الوفاء بوعد مقطوع يضفي الشرعية على حديث مضاد للدستور . وهنا لابد للقارىء من التعرف على الرحم المولد لاية رواية تعليمية . والبطل التعليمي كما تقول سوزان سليمان هو « قبل كل شيء بطل سلبي انه اكتساب المعرفة التي تدشنها فترة الفعل » .

يدل التصفيق الذي تبع المقطع السردي الذاتي على ان المتلقين يعترفون بالمجرى القصصي الفاعل الملفوظ ـ القصة (الطفل فاليري)

جيسكار ديستان) وبالتالي فهم يقرون بكفاءة فاعل الملفوظية (رئيس الجمهورية فاليري جيسكار ديستان) . لقد اصبح المتحدث - اللافظ بفضل النتيجة - القصة ،ذلك البطل الكفؤ الذي سيقابل الابطال غير الحقيقيين - الخداعين والذي لن يسمح ابدا في عام ١٩٧٨ بهزيمة اخرى . وبالنتيجة فان تجربة التاثير تجد مايضفي عليها الشرعية.كما منحت الاستراتيجية السردية ، الشرعية للتأثيرات العدمية (عدم النصح) والمحرّضة (النصيحة . وحينما مر الرئيس اثناء حديثه على

السيرة الذاتية (القصة) فانه اضفى من جديد الشرعية على كلامه. اخيرا ، فقد وعد بشيء يمكنه تنفيذه عام ١٩٧٨ ، وصار حديثه مضمونا (مفطى) من الناحيتين المؤسساتية والقصدية (الوفاء بالوعد والاصغاء الى صوت الماضي) .

٣ - ٢ - ٩ : يتمثل الهبوط بنوع من استعادة مقدمة المقطع التي تعيد علامات ملفوظية الحديث (أنا + انتم + زمن الحاضر) وموضوع الحديث : :

« نتائج اختياركم .... »

٤ - نحو براغماتية نصية : مثال القصة :

٤ - ١ : التسلسل الزمني وتكرار الكلمة في بداية عدة جمل داخل النواة السردية :

اعتدنا على القول بأن احد ابطالها ، وهي مواجهة زمنياً . لتكن لدينا الرتب التالية : احداث ، زمن ، فواعل منفذة جماعية يمكن التعرف عليها : (ف١ ، ف٢ ، ف٣)

	احداث	زمن	ف ١	ف ٢	ف ٣
ملخص	الحدث الكبير الهزيمة	١٣ سنة	انا	جيش فرنسي	ϕ
ج‌س١	جيش مدهش وقوي	قبل الحرب ١	الاطفال الذين لهم عمري	جيش فرنسي	ϕ
ج‌س٢	جيش ممزق	٢	نحن	الجيش الفرنسي	ϕ
ج‌س٣	سؤال	٣	نحن	الجنود	ϕ
ج‌س٤	جواب	٤	نحن	« نحن » (جنود)	« مجهول »
ج‌س٥	النتيجة العبرة القرار	٥		الفرنسيون	« مجهول »

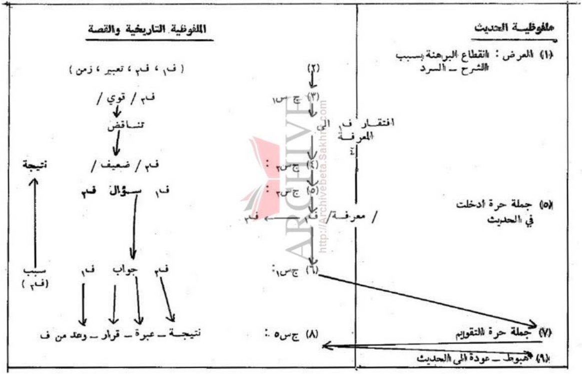
(ف = فاعل ، ز = زمن ، ϕ = عدم وجود فاعل)

نستخلص من هذا الجدول أولا قصر الاشارات الزمنية ، وينبغي على المستمع ان يتعرف عليها من خلال معرفته بالعالم وان يعتبرها بمثابة تسلسل زمني خطي . لاتبدو العلاقات الزمنية هامة كما هو الامر بالنسبة للعلاقات المنطقية التى تظهر في سلسلة الاحداث وفي الجدول التالي .

يطرأ على الفواعل بعض التغيرات : ف$_1$ يتضمن دائما انا ، لكنه انا يتعمم في الجماعي ليظهر من جديد عند نهاية القصة وذلك حينما يصل الامر الى استخلاص نتائج الاحداث . الفاعل الثاني (ف٢) هو ايضا هام لان الجنود يشكلون جزءا من جيش فرنسي كما يشكلون جزءا من مجموع الفرنسيين . اعتقد ان هذا الانزلاق التدريجي : من الجيش وبعده الجنود ، ثم الامه هو امر هام . لايظهر الفاعل الثالث (ف٣)الا أثناء الحديث المنقول بشكل مباشر ، وقد تحدثت عنه فيما سبق. اضيف فقط ان الحديث المباشر يوهمنا بان الامة نفسها تتكلم بشكل مباشر .

٤ ـ ٢ التغير او الاختلال الملفوظي ونصية المقطع :

ان استخراج هذه التسلسلات المنطقية والكلمات المتكررة في بداية كل جملة تتيح لنا امكانية تعريف المقطع على انه نص سردي . لكن هذا الامر لايعطينا فكرة كاملة عن تعقيد اللعبة الملفوظية وعن التغيرات التي يوضحها الجدول التالي :


ملفوظية الحديث
(١) العرض : انقطاع البرهنة بسبب الشرح ـ السرد
(٢)
(٣) ج س١
افتقار ف١ الى المعرفة
(٤) ج س٢ :
(٥) ج س٣ :
/ معرفة/ ف١ ـــ ف٢
(٦) ج س١ :
(٥) جملة حرة ادخلت في الحديث
(٧) جملة حرة التقويم
(٨) ج س٥ :
(٩) هبوط ـ عودة الى الحديث
الملفوظية التاريخية والقصة
(ف١ ، ف٢ ، تعبير ، زمن)
ف٢ / قوي /
تناقض
ف٢ / ضعيف /
ف١ سؤال ف٢
ف٢ جواب ف١
نتيجة ـ عبرة ـ قرار ـ وعد من ف
نتيجة
سبب (ف٢)

ان الانسجام النصي للمقطع يستند الى التسلسل الحدثي (تسلسل زمني) الذي يغطي مجرى هدفه منح الكفاءة لفاعل الملفوظية كما يهدف الى اعطائه الشرعية التي حصل عليها فاعل الملفوظ . اضف الى ذلك ، ان اختيار الظرف التاريخي المتميز بهزيمة عام ١٩٤٠ يتيح تقديم تدليل آخر وشكل آخر غير ظاهر للعيان لفعل الحدث التأثيري :

الإخافة بهدف :	جعلنا نقول	=	اعطاء الصوت (الانتخابي)
	جعلنا نعمل		تنفيذ فعل الاقتراع « الجيد »

حينما قدم لنا اللافظ قصته على أنها تمثل شرحاً لـ « صرامة » ملفوظيته ، فانه بذلك قد تخلى عن الصعيد العقلي للمعرفة ، الذي يتباهى دائما من خلال احاديثه بانه الصعيد المفضل لعرض كفاءته ، ليضع نفسه على صعيد آخر هو الصعيد الانفعالي او العاطفي . وقد ذهب بعيدا في اللا عقلانية لدرجة أن ليهنع كتب في ذلك يقول : « ان رئيس الجمهورية يلقي قصة مليئة بالحِكَم وبالبديهيات ويعتبرها حديثا ، بينما هي قصة لا تليق الا بالاطفال وليس بمواطنين يقال عنهم بأنهم مسؤولون ومستعدون للنقد والحكم » .

٤ ـ ٣ : السيرة الذاتية كممارسة خطابية :

بالاضافة الى أن السيرة الذاتية تضفي المشروعية على **معرفة** وفعل حديث ڤاليري جيسكار ديستان (تناوله الكلام) ، فانها تتضمن ، مثلها في ذلك مثل اي نموذج قصصي ، قسما تأويليا (حللناه اعلاه) : يزعم اللافظ انه لا يلقن « الخيار » الى مستمعيه ، لكن علاقة القصة بباقي الحديث تقول ما يكفي حول التدخل « الصحيح » للرئيس . اما **البعد البراغماتي** الذي يميز كل نموذج قصصي فانه يكمل التأويل « الصحيح » بفكرة الاقتراع تبعا للاختيار « الصحيح » . ونهاية الحديث توضح تماما ذلك :

« ... بصرف النظر عمن تكونوا .. مجهولين ام معزوفين ، ضعفاء ام اقوياء ، فانتم تتحملون بالتساوي قسطا من مصير بلدنا . عندئذ فانكم ستختارون الخيار الصحيح بالنسبة لفرنسا . » .

يجب ان نشتق من فعل السرد ، وهو فعل من نمط تمثيلي ، فعل **التهديد** ، باعتباره يشكل اساس الابعاد ــ التأويل ، هذا الفعل الذي يتضمن **الاخافة** بهدف **الدفع الى العمل** / الدفع الى القول (على المستوى البراغماتي للاقتراع) . ان الطابع اللا مباشر لفعل السرد المعروض على انه فعل تفسيري ، وتمثيلي بطبيعته ، يقوم بوظيفة اخرى واضحة اذا ما عدنا الى الوراء ، انها تبدو ضمن الحديث كفعل لغة توجيهي كبير ، وفي **المقطع القصصي** كحل تبدو كتهديد .

ان هذا الحديث الصادر عن اعلى سلطة سياسية لا يشكل حديثا سلطويا بحد ذاته . لكي يكون نافذا ، ولكي يحقق النتيجة العملية المطلوبة لا بد من الاعتراف بنية السلطة من قبل المستمعين او المتلقين ولا بد من وساطة سلطة القصة التي تضفي المشروعية على القول . لكي نصنع الاشياء بالكلمات لا بد من توفر الممارسة / البراغماتية للقصة ، ولا بد من وجود قوة ما لاستراتيجية فعل القول .

٤ ــ ٤ : واقع الذكرى وحقيقة الحديث :

... كل قصة تسرَّد بالشخص الاول تتطلب وجود ممثل ــ كما بين ذلك فيليب لوجون في اعماله حول السيرة الذاتية ــ . حتى وان روينا عن هذا الشخص مغامرات بعيدة ، فانه يبقى في نفس الوقت الشخص الحالي الذي ينتج السرد . ان فاعل الملفوظ الذي لا ينفصل عن فاعل الملفوظية ، هو دائما فاعل مزدوج (بسيطا) الا حينما يتحدث القاص عن سرده الحالي : ولا يمكن لهذا ان يحدث في الاتجاه المعاكس لكي يعين ممثلا لا علاقة بالقاص الحالي به . ان الحد الاقصى للحقيقة ، هو الكائن **للذاته** والذي يتجلى في حاضر الملفوظية ، وليس

الكائن **بذاته** في الماضي . ليس المهم التشابه بين جيسكار حينما كان في الثالثة عشرة من عمره والذي صورته قصته التي سردها ، وبين جيسكار عام ١٩٤٠ كما كان عليه فعلا. المهم هو استراتيجية ف.ج.د. عام ١٩٧٨، فترة من ماضيه يحيي من جديد أمام مجموعة الامة تلك الفترة المحددة من ماضيــه التاريخــي .

يمكننا القول كما قال ج.ب. فاي ، في كتابه « اللغات التسلطية » (١٩٧٢) :

« الحقيقة ــ في الواقع المذكور ــ كيف جرت الامور ؟ هل نسمي الشكل الآخر للكلام واقعا ؟ » بأن الحديث السياسي يقدم استراتيجية تهدف الى تنظيم الفضاء الاجتماعي الحالي : والقصة لا تهدف الحديث عن الماضي بمقدار ما تريد صناعة تاريخ الحاضر . وهنا تكمن مجمـل عملياتية السيرة الذاتية الجيسكاردية : من الناحية النصية هي قصـة او سرد ، لكنها من الناحية البراغماتية عبارة عن ايعاز او امر ــ برهاني .

ان معيار حقيقة القصة يرتبط بالاستراتيجية التنفيذية (استراتيجية القول الذي يراد منه التنفيذ) وليس **بالمرجع التاريخي** . ومزدوجة او ستين / خطأ ، لا تنطبق فقط على الملفوظات الوصفية ولكن على مجموع الملفوظات ، ويجب اعتبارها كعنصر استراتيجي يرتبط بسلطة قضائية ــ نظام عام باعتبارها احدى **معطيات** « الجهاز الدوغمائي للسلطة » كما يقول ب . لوجاندر . ان **الصحيح** هو الى جانب المؤسسة والى جانب العامل الاجتماعي لانتاج الحديث السياسي ، اي الى جانب الايديولوجية المهيمنة. من خلال التناقض القائم بين صحيح/خطأ ، تبقى الممارسات الخطابيـة (الحديثية) مكانا للصراع بين الايديولوجية المهيمنة من جهة والايديولوجية المهيمن عليها من جهة اخرى . تأتي السيرة الذاتية هنا لتحل محـل المؤسسة العاجزة (الكلام المضاد للدستور) ولتدعم الحديث من خلال مشروعيتها : **انني اقول الحق بحسب سلطة قضائية معينة** . وهكـذا يظهر فاليري جيسكار ديستان كلافظ تغطيه المؤسسة .

حينما تكفل الممارسات الخطابية الشكل الايديولوجي للسلطة فانها تحقق رهانات ثلاث لانتاج السلطة ايديولوجيا : جعله مقبولا اجتماعيا ، تأمين ديمومته وتعزيز هيمنة الطبقة المسيطرة . ان القصة ، باعتبارهـا مجرد اداة **تجعلنا نعتقد** ، (كما انها اداة تجعلنا نحب) تهدف الى تحويل المتلقين لاصواتهم لصالح السلطة القائمة وهدف فعل القول وفعل الفعل هذين (الدفع الى القول والدفع الى العمـل) هو تحقيـق الخضوع . والنتيجة ، كجواب اجباري (« الخيار الصحيح ») ، ومتلقٍ تشـكل ايضا خضوعا او استسلاما لنظام جبهوي قائم بهدف الهيمنة والتسلط .

باريس كانون الثاني ١٩٨٦

* * *

اللسانيات

وموقفها من اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة

د. مازن الوعر

مدخل

علم اللسانيات الحديث هو الدراسة العلمية للغات البشرية من خلال الالسنة الخاصة بكل قوم من الاقوام . ونعني بالدراسة العلمية البحث الذي يستخدم الاسلوب العلمي المعتمد على المقاييس التالية :

(١) ملاحظة الظواهر اللغوية .

(٢) التجريب والاستقراء الدينامي المستمر .

(٣) بناء نظريات لسانية كلية من خلال وضع نماذج لسانية قابلة للتطوير .

(٤) ضبط النظريات اللسانية الكلية ثم ضبط الظواهر اللغوية التي تعمل عليها .

(٥) استعمال النماذج والعلائق الرياضية الحديثة.

(٦) التحليل الرياضي الحديث .

(٧) الموضوعية المطلقة .

وبما أن للغة هذه الامتدادات والتشعبات فان علم اللسانيات الحديث قد تفرع الى حقول عديدة أصبح كل منها علما قائما برأسه :

(١) علم اللسانيات النظري أو العام (General Linguistics)

يبحث هذا العلم بالنظريات اللسانية ومناهجها المتفرعة عنها وكيفية معالجتها للبنية اللغوية صوتا وتركيبا ودلالة سواء اكانت تلك النظريات اللسانية في الماضي ام الحاضر .

(٢) علم اللسانيات التطبيقي (Applied Linguistics)

يبحث هذا العلم بالتطبيقات الوظيفية البراغماتية التربوية للغةمن أجل تعليمها وتعلمها للناطقين والغير الناطقين بها ويبحث ايضا بالوسائل البيداغوجية المنهجية لتقنيات تعليم اللغات البشرية وتعلمها .

(٣) علم اللسانيات السيكولوجي — النفسي (Psycholinguistics) .

يبحث هذا العلم باللغة على أنها ظاهرة نفسية — سيكولوجية يقوم بانتاجها وتكوينها الانسان وحده فقط ، لذلك لابد من هذه العلائق التي تربط اللغة بنفسيات متكلميها على اختلاف اعمارهم واختلاف جنسهم واختلاف ثقافاتهم وعاداتهم وتقاليدهم .

(٤) علم اللسانيات الانتروبولوجي(Anthropological Linguistics) .

يبحث هذا العلم بالصلة التي تربط اللغة باصل الانسان ذلك لانه لايمكن لنا معرفة الاصول الاولى للغة الا اذا عرفنا أصل الانسان. وهذا يؤكد الحقيقة القائلة بأن اللغة عضو بيولوجي كبقية الاعضاء البيولوجية التي خلقت مع الانسان . ولكن على الرغم من ذلك فان اللغات البشرية متفاوتة من حيث الرقي الحضاري ومن حيث أنظمتها الداخلية وقدرتها على تقطيع العالم الفيزيائي الذي يحيط بالانسان .

(٥) علم اللسانيات البيولوجي (Biological Linguistics) .

يبحث هذا بالعلاقة القائمة بين اللغة وبين الدماغ .
ان مهمة هذا العلم معرفة البنية اللغوية الدماغية عند الانسان ومقارنتها بالبنية الادراكية الدماغية عند الحيوان . اضف الى ذلك ان هذا العلم يريد معرفة التطور اللغوي البيولوجي عند الاطفال وكيف يمكن ان ينشأ المرض اللغوي عند هؤلاء الاطفال (كالتأتأة ، والفأفأة : والتمتمة والتعتعة ، والعلكة الحبسة واللثغة ... الخ) .

(٦) علم اللسانيات الرياضي (Mathematical Linguistics) .

يبحث هذا العلم باللغة على انها ظاهرة حسابية مركبة ومنظمة على نحو متشابك من اجل تطويعها ووضعها في اطر صيغ رياضية من اجل معرفتها معرفة دقيقة جدا لاثبات الفرضية التي وضعها تشومسكي — عالم اللسانيات الامريكي — من ان اللغة عبارة عن مكنة او آلة مولدة ذات ادوات محددة قادرة على توليد مالانهاية له من الرموز اللغوية من خلال طرق محددة .

(٧) علم اللسانيات الحاسوبي — (Computational Linguistics) . المعلوماتي

ان وضع اللغات البشرية في صيغ واطر رياضية هو الخطوة الاولى نحو الاقتراب من علم اللسانيات الحاسوبي المعلوماتي الذي يبحث في اللغة على انها ظاهرة حاسوبية — معلوماتية يمكن معالجتها في الادمغة او الحاسبات الالكترونية (الكومبيوتر) . وذلك من اجل السرعة والدقة في البحوث اللغوية ومن اجل ترجمة النصوص اللغوية ترجمة آلية فورية.

(٨) علم اللسانيات الاجتماعي .(Socio Linguistics) .

يبحث هذا العلم بالعلاقة القائمة بين اللغة والمجتمع ذلك لان اللغة لها صلة بالمجتمع الذي ينظمها ويؤطرها على نحو يجعلها مختلفة عن اللغات

الاخرى نظاما وعادة وسلوكا . فاللغـة ظاهرة اجتماعية تتفق عليهـا الجماعات البشرية ، وهي تعكس كل ما يموج فيها من عادات وتقاليـد وثقافة ودين وتنوعات جغرافية واقليمية . ان من مهمات علم اللسانيات الاجتماعي البحث في الحقول التاليـة :

آ ــ اللغة واللهجة . كيف تصبح اللغة لهجات متنوعة وكيف تصبـح اللهجـة لغـة ؟؟

ب ــ الاطلس اللغوي الجغرافي الذي يرسم الاختلافات الصوتية والنحوية والدلالية الموجودة في كل منطقة جغرافية من مناطق الوطن الواحد (الاطلس اللغوي الجغرافي الجزائري مثال على ذلك) .

جـ ــ العلاقات الاجتماعية والثقافية في المجتمع الواحد واثر ذلك على تعليم اللغة القومية وتعلمها .

د ــ الفروق القائمة بين لغة النساء ولغة الرجال .

هـ ــ المستويات الكلامية ــ اللغوية حسب سياقاتها الاجتماعية .

و ــ اللغة المنطوقة (المحكية العامية) واللغة المكتوبة (المسجلة الفصحى) .

ان الهدف من هذا البحث معرفة الاختلافـات القائمة بين اللغـة المنطوقة واللغة المكتوبة واثر ذلك على الكتابات المعدة للبرامج التلفزيونية سواء أكانت كتابات متعلقة بالفصحى ام كتابات متعلقة بالعامية .

١ ــ النظريات اللسانية وموقفها من اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة:

ان فهم العلاقة القائمة بين اللغة المنطوقة (Spoken Language) واللغة المكتوبـة (Written Language) امر مهم وحاسـم للسانيات النظرية واللسانيات التطبيقية . فكل واحد منا في هـذا العالم الواقعي يريد ان يعرف مثلا لماذا يتعلم كل الاطفال المحادثة (الكلام) ولكن العديد

منهم لا يستطيعون الكتابة او ان مهارة الكتابة عندهم لا تبلغ كماليتهـا المطلوبـــة ؟؟ .

لقد ركزت المدرسة البنوية (Structuralism) في اوائل القرن العشرين على اللغة المنطوقة واتخذتها أساساً لبناء النظرية اللسانيـة الغربية وهكذا فان فرديناندي سوسور العالم اللسانـي السويـري واتباعه أعطوا « الافضلية المطلقة » للغة المنطوقة متجاهلين الشـكل المكتوب لها ذلك الشكل الذي ليس في رأيهم سوى محاولة لتسجيـل الاصوات المنطوقة . وقد بحث سابير وهوكت وبلومفيلد علماء اللسـانيات الامريكيون الشيء نفسه ، حتى ان بلومفيلد قال « الشـكل المكتـوب ليس لغة ولكنه طريقة لتسجيل اللغة بوساطة اشارات ورموز مرئية »(١)

وعلى النقيض من ذلك فان المدرسة التوليدية (Generativism) متمثلة بنظرية القواعد التوليدية والتحويلية رفضت بشكل قاطع اللغة المنطوقة كمادة للبحث اللساني معتبرة اياها اداء للغة) (Performance) مركزة بـدلا من ذلك علـى « الكفاءة اللغويـة » (Competence) أي الشكل الموجود في ادمغة المتكلمين لقد ركز اللسانيون التوليديون والتحويليون تحليلاتهم اللسانية على الجمل المفردة التي هي مشابهة تقريبا للاشكال الكتابية اكثر من الاشكال المنطوقة الكلامية .

ان الاهتمامات الحالية للسانيات الاجتماعية لتحليل الخطاب اللغوي (Discourse Analysis) قد وسعت مجال التحليل اللساني **ليتجاوز « الجملة المفردة » وليتجاوز ايضا مفهوم « الاداء اللغوي » و «الكفاءة اللغوية »** ذلك المفهوم الذي رفضه علمـاء اللسانيات التوليدية الدلالية (Generative Semantics) امثال لايكوف وفيلمور وتشيف وعلماء اللسـانيات الاجتما ية (Sociolinguistics) امثال لابوف واواكس وتانين والواقع لقد كان هذا الرفض تطورا ضروريا جاء من خلال دمج علم الدلاليات (Semantics) في النظرية اللسانية النحوية الشكلية . **وهذا**

ادى بدوره الى التوصل السريع الى انه لا يمكن ان نراعي الجوانب الدلالية دون اعتبار السياق اللغوي (Linguistic Context) والسياق غير اللغوي (Extra Linguistic Context) (٢)

وهكذا فان التطور الذي تم في حقل اللسانيات كان يحاذي التطور الذي حصل في بقية حقول المعرفة الاخرى التي ادركت اهمية السياق (اللغوي ، والاجتماعي ، والنفسي ، والتاريخي .. الخ) كعلم الانثروبولوجيا (Anthropology) وعلم النفس الادراكي (Cognative Psychology) وعلم النفس الالكيني ـ السريري (Clinical Psychology) وعلم الذكاء الاصطناعي (Arlificial Intellegence) وعلم الاجتماع (Sociology) علم الفلسفة (Philosiphy) .

ان اهتمام اللسانيين الاجتماعيين والدلاليين الجدد بقضية السياق (اللغوي وغير اللغوي) قادهم الى تحليل النصوص اللغوية تلك التي يمكن أن تكون اما منطوقة (محكية) واما مكتوبة (مسجلة) .

٢ ــ التحليل اللساني للغة المنطوقة واللغة المكتوبة .

ان الفرق الاساسي بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة يكمن في طبيعة القنوات المستخدمة في كل من هاتين اللغتين . ففي حين تتعدد الاقنية المستخدمة خلال اللغة المنطوقة وجها لوجه وتشمل الامور اللفظية والصوتية المتلائمة مع الحركة الايمائية فان اللغة المكتوبة تنحصر فقط بالقناة اللفظية أو اللغوية .

يوجز موسكو فيتش ـ عالم اللسانيات الروسي ـ الاسباب المعروفة للتمييز بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة كما يلي :

أ ــ ان الطاقات العضلية ــ العصبية المبذولة خلال الكتابة هي طاقات اهم من تلك المبذولة خلال الكلام .

٢ ــ تفترض التبادلات المنطوقة وجود الآخر، في حين تتوجه التبادلات المكتوبة الى شخص غائب . لذا فان الاشارات الحركية وايماءات الوجه التي تستخدم في الحالة الاولى هي اشارات وايماءات غير قابلة لان تستخدم في الحالة الثانية . ويدعو ذلك الى افتراض ان النحو الصوري خلال الكتابة يقوم بتعويض هذه الاشارات اللغوية المستخدمة في الكلام .

٣ ــ الارسال المنطوق ارسال متواتر ، مالوف ومستمر ، اما الارسال المكتوب فنادر ومتقطع اذ تقتضي الكتابة تعمدا اكبر للقيام بها وجهودا أعظم للتكيف على موقف مقيد نسبيا .

٤ ــ يَنضفى على كل موقف ارسال سواء اكان منطوقا أو مكتوبا معنى اجتماعي خاص يوجه بدوره سلوك القائمين بالارسال او التلقي ، فالقيمة الاجتماعية التي تضفي على اللغة المكتوبة غير المالوفة عموما تعمم على صورة خصائص مميزة للرسائل الناتجة عن هذه الفلسفة ، وهذه القيمة هي قيد مفروض على المرسل يسهم في توجيه سلوكه * لقد افترضت اوكس(٢) اللسانية الامريكية (١٩٧٩) بان هناك **فرقا وظيفيا** بين الخطات المعد او المحضر (Planned) وبين الخطاب غير المعد او المحضر (Unplanned) وقد اقترحت بأن ما كان يُعتبر قديما « **لغة مكتوبة** » هي في الحقيقة مكتوبة ومعدة ، وان ما كان يُعتبر « **لغة منطوقة** » (محكية) هي منطوقة وغير معدة .

ولكن يمكن للغة ان تكون مكتوبة وغير معدة كما هو الحال في الرسائل الشخصية او المذكرات ، ويُمكن للغة ان تكون منطوقة ومعدة كما هو الحال في القاء المحاضرات .

لقد اقترحت اوكس بأن صفات اللغة المنطوقة غير المعدة يمكن ان تكون كالتالي :

*** السدي ، د. عبد السلام (١٩٨٤) اللسانيات من خلال النصوص طبعة الدار التونسية للنشر . تونس .**

١ ـ تعتمد على التراكيب ـ النحوية الصرفية التي يتعلمها المرء عادة في المراحل المبكرة من حياته والتي من المفترض ان تستبدل بالتراكيب اللغوية التي يستخدمها الكبار الراشدون .

٢ ـ تتكىء على ((**السياق المباشر**)) (Immediat Context) النابع من عملية المحادثة بين المتكلم والمستمع لتعبر عن العلاقات القائمة بين الجمل المنطوقة .

٣ ـ تستخدم ادوات لغوية اشارية دقيقة .

٤ ـ تبتعد عن التراكيب المعقدة ، التي تربط فيما بينها ادوات الصلـة .

٥ ـ تستخدم مكنة التصحيح الفورية على نحو دائم .

وعلى النقيض من ذلك فان اللغة المكتوبة المعدة او المحضرة تتصف بالصفات التالية :

١ ـ تستخدم تراكيب نحوية معقدة (جملة الصلة ، جملة العطف ، جملة الشرط) .

٢ ـ تستخدم ادوات شكلية مترابطة ومكثفة .

٣ ـ تركز على الاركان اللغوية المقدمة من اجل العناية والقصد .

٤ ـ انها على العموم نفسه « مضغوطة » (Compact) لقد اقترح تشيف (٤) عالم اللسانيات الدلالية الامريكي (١٩٧٩) بان اللغة المكتوبة تتميز بـ ((**الدرجة العالية من الوحدة العضوية**)) (Integration) . ويعود هذا الى صفة البطء في الكتابة وصفة السرعة في القراءاة .

اما اللغة المنطوقة فانها تتميز بـ ((**الدرجة العالية من التفكيك** ... وتعود هذه الصفة الى طبيعة الكلام المنطوق (Fragmented) **المشتق** الذي هو ((**راس لسان المتكلم**)) ، تلك الصفة التي تعكس الطبيعة المتداخلة للفكر المتسم بتغيرات مفاجئة : (Jerky Thought) .

وتتصف اللغة المنطوقة على حد تعبير تشيف بـ « **الدرجة العالية** » **من الاستغراق او الانغماس** (Involvement). في حين تتصف اللغة المكتوبة بـ « **الدرجة العالية من الانفصال** » (Detached) اي انفصال المتكلم عن الموضوع المكتوب والواقع ان صفة الاستغراق او الانغماس في اللغة المنطوقة هي نتيجة للعوامل التالية :

١ ــ استخدام الادوات التي من خلالها يمكن للمتكلم ان يتحكم (Monitor) بقناة الاتصال (كارتفاع النغمة الصوتية ، والتوقف ، والاوامر اللغوية من اجل الاجابات المباشرة) .

٢ ــ استخدام مفهوم « **الملموسية** » (Concreteness) ومفهوم « التصويرية » (Imageability)

٣ ــ الاعتماد على الامور الشخصية على نحو متزايد .

٤ ــ **التأكيد** على الافعال الحركية وفاعليها اكثر من **التأكيد** على الحالات التقريرية الثبوتية وموضوعاتها .

٥ ــ التأكيد على الناس والافراد وعلاقاتهم مع بعضهم بعضا .

٦ ــ الاعتماد على التفاصيل المحددة جدا ثم الاقتباس المباشر .

لقد اشار تشيف كما فعلت اوكس قبله الى ان الخطاب المنطوق (المحكي) يقدم لنا جملا دون استخدام تأشيرات او علامات قائمة بينها : واذا كان لابد من هذه العلامات فان ادوات العطف ستستخدم هنا بشكل طفيف .

أما الخطاب المكتوب فانه يستخدم تأشيرات او علامات واضحة وكثيرة (مثل ادوات العطف ، والربط والصلة وحذف الفاعل وابنية نحوية معقدة اخرى) من اجل تحقيق هدف الترابط والتماسك والوحدة اللغوية المضغوطة .

٣ ـ مقارنة بين القصص المنطوقة والقصص المكتوبة :

لقد قام طلاب الدراسات العليا * الذين كانوا يبحثون هذا الموضوع في جامعة جورجتاون في الولايات المتحدة بجمع عـدد كبير من القصص التي كانوا قد سجلوها كما كان يحكيها اصحابها ، وقد طلـب من الاشخاص الذين تحدثوا هذه القصص بعد ذلك كتابتها على الورق .

لقد اظهر التحليل اللساني ان القصص المكتوبة في معظم الحالات كانت اقصر من اخواتها المنطوقة . وقد اظهرت هذه القصص المكتوبـة المميزات نفسها التي كان قد اقترحها تشيف واوكس والمرتبطة باللغة المكتوبة . وكذلك كان الشأن بالنسبة للقصص المنطوقة التي اظهرت الصفات والمميزات التي اقترحها تشيف واوكس والمرتبطة باللغة المنطوقة .

على اية حال هناك قصة واحدة مكتوبة كانت اطول بكثير من مثيلتها المنطوقة . وقد اظهرت هذه القصة المكتوبة مميزات عديدة مرتبطـة بالخطاب المنطوق . سوف نمتحن هذه القصة الاستثنائية لنجد التعليل المناسب لهذه الظاهرة .

والواقع تظهر هـذه القصص المكتوبة درجـة عالية مـن الوحـدة العضوية المضغوطة . على النقيض من ذلك فان الشكل المنطوق لهذه القصص يظهر درجة عالية من التفكك المشظى وذلك نتيجة لوقفات عديدة اثناء الكلام وللبدايات الخاطئة والفجوات المملوءة والتكرار ثم للتغيرات المفاجئة للمواقف او النهج في الكلام .

---

* لقد كنت واحدا من هؤلاء الطلبة وقد سجلت ـ كوني طالبا عربيا ـ عدة قصص عربية منطوقة محكية لطلبة عرب كنت قد طلبت منهم ان يكتبوها لي بعد ان رويت وسجلت (على آلة تسجيل) وقد قمت بتحليلها في ضوء علم اللسانيات الاجتماعي الحديث . لمزيد من التفاصيل انظر :

Al - Waer, Mazen. (1980). «Beyond the Symbolic System of the Arabic Language » a paper presented at the Discourse Analysis Seminar held at Georgetown University. Washington, D.C.

وعلى العموم فان التواتر العام للمعلومات الواردة في الخطاب المنطوق يدل على أنها معلومات مسترسلة بأفكارها .

اما المعلومات الواردة في الخطاب المكتوب فانها افكار مجمعة في جمل طويلة مظهرة العلاقات القائمة بين هذه الافكار من خلال هذه الجمل الطويلة المعقدة .

والواقع إن الصفات التي اقترحها تشيف واوكس تتجلى في هذه القصص وهي :

١ ــ إن الخطاب المكتوب في هذه القصص يستخدم تراكيب نحوية معقدة من خلال استخدام الروابط والادوات . اما العلاقات القائمة بين التراكيب اللغوية في الخطاب المنطوق فانها لا تستخدم هذه الروابط او الرموز او العلامات الظاهرة .

٢ ــ أضف الى ذلك ان الخطاب المنطوق يستخدم الزمن الحاضر المستمر ، اما الخطاب المكتوب فانه يستخدم زمن المستقبل .

٣ ــ الخطاب المنطوق يستخدم الافعال الحركية المبنية للمعلوم اما الخطاب المكتوب فيستخدم الافعال المبنية للمجهول ويركز على الحالات الثبوتية وموضوعاتها .

٤ ــ الخطاب المنطوق يعتمد على الخصوصيات والجزئيات او كل ما هو تصويري . أما الخطاب المكتوب فيعتمد على العموميات دون الدخول بالتفاصيل .

٥ ــ الخطاب المنطوق يتميز بانه يبدل كلمة محل اخرى نتيجة لهذه المكنة الفورية التصحيحية . اضف الى ذلك انه يحوي على بدايات لغوية خاطئة ، ويتميز بالوقفات الداخلية (Internal Pauses) ثم انه يتميز بما كان قد دعاه لايكوف (٥) عالم الدلاليات الاميركي (١٩٧٥) ب « **الكلمات المفرغة من وظيفتها اللغوية** » .

إن كل هذه الصفات التي تسم الخطاب المنطوق تجتمع لتجعل منه كلاما مفككا ومشظى الامر الذي يجعله اطول من الخطاب المكتوب .

لقد لاحظ لابوف (٦) عالم اللسانيات الاجتماعي الأميركي (١٩٧٢) ميزة مهمة وحاسمة من الوجهة الوظيفية في الخطاب المنطوق وهي ميزة « التقييم » (Valuation) اي الوسيلة التي يمكن من خلالها للمتكلم ان يدل على سلوكه وتصرفه تجاه المادة او الكلام المحكي .

والتقييم في رأيه نوعان :

آ ــ **التقييم الداخلي** (Internal Valuation) ، اي ان المتكلم يمكن ان يخرج عن الموضوع لكي يعطي تقييما او انطباعا حوله .

ب ــ **التقييم الخارجي** (External Valuation) : اي ان المتكلم يمكن ان يوضح ما يتحدث عنه باختياره كلمات مرادفة واصوات اشارية متباينة (Paralinguistic) .

٦ ــ واخيرا فان الخطاب المنطوق يظهر الوقفات العديدة والنغمات المختلفة والنبر بدرجاته المختلفة ايضا ثم الضحك اثناء الحديث . اما الخطاب المكتوب فانه يقدم المعلومات على نحو تقريري دون اية اشارة الى شعور المتكلم حول الحقائق المقدمة . وبكلمة اخرى ، إن صفة التقييم في الخطاب المكتوب مفقودة (Unevaluated) .

اما فيما يتعلق بالقصة الاستثنائية المنفردة فانها لم تحقق المميزات التي تكلم عنها تشيف ولوكس ولابوف ، تلك القصة التي تميز خطابها المكتوب بالطول الذي اخذ مادة أكثر من المادة المقدمة في الخطاب المنطوق . اضف الى ذلك ان الخطاب المكتوب تميز بصفات هي في اساسها مرتبطة بالخطاب المنطوق .

هذه القصة لها ما يفسرها ويبررها وذلك من خلال تحليلنا للادب القصصي (Fiction) .

٤ ـ القصص الادبية القصيرة المكتوبة :

إن هذه القصة الاستثنائية لم تلائم النموذج اللساني الاجتماعي الذي توصل اليه اللسانيون الامريكيون ذلك لان الخطاب المكتوب لم يكن اطول بكثير من الخطاب المنطوق فحسب بل إن التحليل اللساني اظهر ان هذا الخطاب المكتوب يتميز بصفات كثيرة من المفترض ان تكون مرتبطة بالخطاب المنطوق فقط . وهذا يدل على ان الكاتب لم ينتج لنا نثرا لغويا فحسب بل إنه انتج قصة ادبية خلاقة .

والواقع إن استخدام الخطاب المكتوب لميزات الخطاب المنطوق ليس شيئا جديدا ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو : ما هي هذه الصفات ثم الى أي مدى كان يستخدمها ؟ .

لقد كان تشيف واوكس يدركان تماما هذه الحالات الخاصة للقصص المكتوبة لذلك نرى تشيف من جانبه يقترح بان القصة الادبية المكتوبة هي ((تقليد للكلام الطبيعي المنطوق)) .

وقد اقترحت أوكس من جانبها ايضا بأن الروائي يحاول دائما ان يخلق سياقا دلاليا عاديا مستعملا صفات عديدة مستمدة من الخطاب المنطوق غير المعد او المحضر ليضمنها في قصته الادبية .

إن التحليل اللساني الحديث يقترح بان القصص الادبية المكتوبة تحوي صفة الاستغراق او الانغماس المرتبطة بالخطاب المنطوق وتحوي ايضا صفة الدمج او الوحدة العضوية تلك الصفة التي هي اصلا موجودة في الخطاب المكتوب .

إن النصوص المكتوبة والمنطوقة في بعض الاحايين تتلائم مع الوصف الذي اقترحه تشيف واوكس حول الخطاب المكتوب المعد او المحضر والخطاب المنطوق غير المعد او المحضر . إن الخطاب المكتوب هو اقرب الى مفاهيمنا حول الجملة ، اما الخطاب المنطوق فانه لا ينتهي بالنغمة

الاخيرة التي تتميز بها الجملة في الخطاب المكتوب وانما يبدأ بما يعرف بـ (بالعربية : هيك لكن) .

وبكلمة اخرى ، إن الخطاب المكتوب في القصص الادبية يتميز بصفات كان تشيف قد رسمها بأنها « **لغة منطوقة عادية** » أي اللغة التي تتصف بالتصويرية والتفاصيل الكثيرة التي تخلق عند المستمع أو القارىء حس التجربة وغناها . ثم إن هذه القصص تتصف بسمة **التكرار** تلك السمة التي لاحظتها أوكس ولكن لايكوف وتانن (٧) الباحثتين اللسانيتين الامريكيتين تعتقدان بأن القصة الادبية المكتوبة ، صحيح انها تستخدم بعض الصفات الموجودة في الخطاب المنطوق ، تلك الصفات التي تبدو صفات لغة منطوقة على السطح الا ان مضمونها ووظيفتها في الحقيقة تبدو مرتبطة بصفات اللغة المكتوبة .

وهكذا يمكن لنا ان نقول بأن النثر القصصي المكتوب يتميز بصفة التقييم الخارجي (توسيع العلاقات اللغوية) أما الخطاب المنطوق فانه يتميز بالتقييم الداخلي (توسيع العلاقات بين المتكلم والمستمع) .

وينبغي أن نفرق هنا كما اقترحت تانن (٨) بأن صفة الوحدة العضوية هي صفة مرتبطة بالشكل السطحي للغة ، أما صفة الاستغراق ، أو الانغماس فانها وظيفة مرتبطة بالمضمون العميق للغة ذلك المضمون الذي يتصف بالحوافز العالية . وهكذا فانه من الممكن تماما جمع تينك الوظيفتين في اطار واحد كما يحدث عادة في القصة الادبية النثرية المكتوبة ولكن ما هو تسويغ أو تعليل هذه الظاهرة ؟ ثم ما هي الصفات والوظائف المتحكمة بتحفيز هدف الاستغراق أو الانغماس وشحذه وبالتالي استخدام صفة الوحدة العضوية وتضمينها في القصة الادبية ؟

الواقع إن مفهوم « **اللغة المعدة او المحضرة** » (المكتوبة) ومفهوم « **اللغة غير المعدة او المحضرة** » (المنطوقة) ليس مفهوما دقيقا . لان هناك حالات ليس على الكاتب فيها الا أن يحمل قلمه ويكتب رأسا دونما

تحضير واعداد فاذا هو ينتج لنا بسرعة اما نثرا يشبه الكلام او نثرا يشبه الادب . وبهذا فان عنصر الوقت والاعداد الذهني الذي هو اساس في اللغة المكتوبة غير متوفر هنا .

وهكذا فان مفهوم الاعداد والتخطيط لا يستطيع التقاط الاختلاف الدال والمحفز على كتابة القصة الادبية النثرية .

وتقترح تانين (٨) بأن هذه الظواهر يمكن شرحها وتعليلها في اطار الوظائف اللغوية الموجودة في التراث الشفوي المنطوق والتراث الادبي المكتـوب .

٥ ـ التراث الشفوي (المنطوق) والتراث الادبي (المكتوب) :

هناك عدد من الباحثين في مختلف الحقول الذين كان لهم قصب السبق خلال الستينات في فحص التاثيرات الكتابية على العمليات الادراكية والاجتماعية كما هو الحال عند جودي ووات (١٩٧٣) وهافلوك (١٩٦٣) واونج (١٩٦٧) وقد استمر البحث في هذه الظاهرة في السبعينات كما كان الحال عند جودي (١٩٧٧) وهافلوك (١٩٧٣) واونج (١٩٧٧) وجومبرز (١٩٨٠) وكاي (١٩٧٧) واولسون (١٩٧٧) .

لقد اثبت لورد (٩) (١٩٦٠) بأن الاساطير الشفوية المتناقلة عبر الاجيال (epics) لم يتذكرها الناس كما كانت منذ البداية ولكن اعيد تركيبها من خلال تخزينها في عبارات مقولبة او جاهزة (Formulaic) ثم اصبحت تستعمل على مر الايام .

ولكن هافلوك (١٠) (١٩٦٣) يعتقد بأن الاختلاف بين اعادة بناء الاساطير والاقوال المألوفة الشفوية في عبارات مقولبة وبين استظهارها عن طريق الذاكرة ليس مجرد عادة في التعبير ولكنه يمثل اختلافا في طريقة السلوك والوصول الى المعرفة والفكر .

ففي المجتمعات المتعلمة المثقفة (Literate) فانه ينظر الى المعرفة على انها حقائق محفوظة بالسجلات المكتوبة او بما هو مكتوب ليس الا .

وكما ذكر أونج (١١) فان التعابير الجاهزة أو القوالبة في الثقافة الشفوية كالاقوال الشائعة والامثال والكليشات وغيرها والموجودة في المجتمعات ذات الثقافة الشفوية انما هي مستودع للحكمة المستقبلة التي يمكن للمرء استخدامها في الوقت المناسب لتأثيرها القوي على المتلقـي .

إن هذه التعابير الجاهزة القولبة تعمل ككل واحد وكأنها طريقة سهلة للاشارة الى المعرفة المشتركة والعامة بين المتكلم والمستمع . إن الكلام هنا وفي اطار هذه التعابير الجاهزة المقولبة هو طريقة ملائمة وقريبة المتناول للاشارة الى المعنى الاجتماعي الذي تحويه هذه « **الكبسولات** » اللغويـة .

وهكذا وكما اشارت تانين (١٩٧٧) فانه سواء على المرء الاميركي — في التراث الشفوي المنطوق — اقال : (I could care less)

← صيغة واحدة للنفي أم (I could n't care less)

← صيغتان للنفي ، فان التعبير في الحالتين طريقة مألوفة من اجل أن نشير الى فكرة معينة مشتركة بين المتكلم وبين المستمع . لقد وضع اولسون (١٢) (١٩٧٧) هذه المسألة في العبـارة التالية : « **المعنى هنا في السياق** » .

لقد لاحظ جودي (١٣) (١٩٧٧) أنه اذا كانت اللغة فقط كلامـا منطوقا فانه ليس من الممكن فصل الكلام وتقطيعه الى وحدات تدعى « **الكلمات = الكبسولات** » .

ان اختراع النظام الالفبائي والتمثيلات الكتابيـة للغـات البشـرية جعلت من الممكن للكلمات أن تحوي المعنى ...

وكما وضعها اولسون : في التراث الادبي المكتـوب « **المعنى في النص** » .

لقد لاحظ اونج بأن الفكر في التراث الشفوي المنطوق هو « **فكر مطاطي موسع ومزخرف** » . وهذا بالطبع ناتج من ارتباط بعض العبارات المقولبة الجاهزة بما كان قد دعاه بـ « **الافراط العاطفي الحماسي** » (Rhapsodic) .

اما في التراث المكتوب « **فان الفكر هو منطقي تحليلي** » (Analytic) يمشي وفق خط مستقيم متتابع (Sequential linear) .

وقد لاحظ اولسون بأن « **الحقيقة (truth)** **في التراث الشفوي تكمن بالاحساس بالتجربة . اما في التراث المكتوب فان الحقيقة تكمن في الحجة المنطقية المنسجمة والمتماسكة** » لذلك فان اولسون يقول بأن معظم الافراد لا يستطيعون التمييز بين **النتيجة** (Conclusion) التي هي منطقية متماسكة وبين **النتيجة** التي يوافقون عليها بمجرد احساسهم بتجربتها .

لقد شرح اونج هذه المسألة بتوضيح حيث يعتقد بان « **المعرفة** » (Knowing) في التراث الشفوي انما تحقق من خلال ربط الامور المتكلم عنها بشخصياتها اثناء الحديث ؛ على العكس من ذلك فان « **المعرفة** » في التراث المكتوب انما تحقق من خلال التحليل المنطقي المنسجم .

وقد تحدث هافلوك تقريبا بنفس المفهوم حيث يعتقد بان « الفهم » (Understanding) في التراث الشفوي المنطوق هو شخصي (Subjective) اما « **الفهم** » في التراث المكتوب الادبي فهو موضوعي (Objective) .

وهذا يفسر لنا الحقيقة المحيرة والمزعجة للباحثين من ان افلاطون كان قد استبعد الشعراء من المشاركة في العملية التعليمية والتثقيفية في « جمهوريته » وذلك لقدرتهم على تحريك المستمعين عاطفيا

(استخدام الصفات المرتبطة بالتراث الشفوي) . لقد كان الشعراء يشكلون تهديدا خطيرا لمرحلة الانتقال الى المجتمع المتعلم (literacy) والتي من خلالها يمكن للشعب ان يتعلم من اجل الغاء العواطف الحماسية الجازمة للوصول الى المعرفة من خلال العملية التحليلية والمنطقية (استخدام الصفات المرتبطة بالتراث المكتوب)(*)

لقد اشار اولسون واخرون بأن تعلم اللغة يتم من خلال استعمال المعادلات اللغوية الجاهزة او المقولبة . أي ان الاطفال لايتعلمون معاني الكلمات ومن ثم لا يتعلمون القواعد من اجل ربط هذه الكلمات مع بعضها بعضا . بل على العكس من ذلك انهم يتعلمون سلاسل معينة من الكلمات المنطوقة مع النغمات المعينة وبعض الصفات الخارجة عن اللغة والتي يعرفون بأنها مناسبة تماما للنطق في اماكن سياقات اجتماعية معينة . وهكذا وبعد تكرار هذه السلاسل مرات عديدة يبدأ الاطفال بتطبيق القواعد لتوليد الجمل .

وبشكل عام ، فان الاستراتيجيات (Strategies) المرتبطة بالتراث الشفوي تؤكد على المعرفة المشتركة والعلاقة الشخصية المتداخلة بين المرسل وبين المتلقي. وبهذا ينطبق ما قلناه على مادعته باتسون(١٤)(١٩٧٢) ب **((الوظيفة الماوراءاتصالية للغة))** (Meta communicative Function) . اي استعمال الكلمات لتوصيل شيء ماحول العلاقة بين المرسل والمتلقي. اما ما قلناه عن التراث المكتوب فانه ينطبق على ما دعته باتسون بـ **((الوظيفة الاتصالية للغة))** (Communicative Function) . اي استعمال الكلمات لتوصيل المعلومات او المضمون فقط . هذا

---

* كنت قد قارنت هذا النهج الايديولوجي لافلاطون في ((جمهوريته)) مع النهج الايديولوجي لابي العلاء المعري في ((رسالة الغفران)) وقد توصلت الى ان النهجين الايديولوجيين يتماثلان . لمزيد الاطلاع على هذا الموضوع انظر :

الوعر ، مازن (١٩٨١) ((الابعاد الشعرية واللغوية والفلسفية لرسالة الغفران: دراسة تحليلية في ضوء علم اللسانيات الحديث)) مجلة التراث العربي الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في سوريا العدد ٤ آذار .

يعطي مسوغاً مثاليا للغة التي يمكن ان تكون «مستقلة» (autonomous) كما يقترح كاي (١٥) (١٩٧٧) اي ان الكلمات تستطيع بنفسها ان تحمل المعنى كله دون الاستعانة بشيء خارج عنها .

٦ ـ استراتيجيات التراث الشفوي والتراث المكتوب :

ان كل هؤلاء الباحثين اللسانيين يشتركون في حقيقة واحدة وهي ان التراث الادبي المكتوب لايمكن بحال من الاحوال ان يحل محل التراث الشفوي المنطوق .

لقد اقترح جودي ووات بان التراث الشفوي المنطوق مرتبط بالعائلة والجماعات البشرية المتماسكة (Ingroup) . اما التراث الادبي المكتوب فهو متعلم وينتقل من خلال المدارس وليس من خلال القرائن والسياقات اللغوية الاجتماعية . وقد لاحظ جومبرز (١٦) بأن الاستراتيجيات المرتبطة بالتراث الادبي المكتوب كانت قد وضعت واصطلح عليها في الثقافة الغربية من أجل أن تستخدم في اماكن عديدة ولاسيما في الاحوال العامة .

وقد اثبتت الدراسات اللسانية بأن العائلات المنتمية الى الطبقات الاجتماعية الوسطى توظف الاستراتيجيات المرتبطة بالتراث الادبي المكتوب أثناء الحديث في البيت ، ويتجلى ذلك من خلال استعمالهم بعض الاقوال المكتوبة مثل (Stick to the foint) (get to the point) والواقع أن ملاحظة لابوف (١٧) من ان متكلمي الطبقة الاجتماعية الوسطى يستعملون التقييم الخارجي عندما يروون أيضا قصصا معينة انما تعكس الانقسام الواضح بين التراث الشفوي المنطوق والتراث الادبي المكتوب .

ان سوء الاتصال الناتج من استخدام استراتيجيات معينة في غير سياقها يمكن أن يظهر من خلال اصطدام الاستراتيجيات الشفوية

والمكتوبة التي يتعامل من خلالها رجال الاعمال الامريكيين مـع رجال اعمال اخرين ليسوا غربيين. او في حالة بعض الناس الذين يملـؤون الاستمارات من اجل الاعانة المالية والذين يفشلون في اثبات حالتهـم الاجتماعية وذلك لانهم يتمسكون فقط بطرق معينة لا يستطيعون التعبير عـن انفسهم الا من خلالها .

لقد لاحظ اونج وجودي **بان المجتمعات الغربية تؤكد وتركز بشكل كبير على ، المعارف والاستراتيجيات المرتبطة بالتراث الادبي المكتوب بينما تبطل مفعول تلك الصفة المرتبطة بالتراث الشفوي المنطوق .**

ويمكن ان نستدل على هذه الحقيقـة من أعتقاد الامريكيـين بان **« الكلمة » وما تعنيه في المعجم** هي الشيء الحقيقي بغض النظر عـن استعمالاتها اثناء الحديث اليومي ، ثم من استمداد الافراد الامريكيين لان يعتقدوا ويؤمنوا باي شيء مكتوب في الكتاب . ولكنه من جهة اخرى لا يمكن لاي انسان امريكي أن يتكلم دون استخدام مكثف للعبارات الجاهزة المقولبة . ويؤيد فيلمور[١٨] (١٩٧٩) هذه الحقيقة عندما يقترح بأن مقدرة الشخص الانسانية لا بد أن تتآلف مع اللغة لتشكل هذا المزيج من الاستراتيجيات المتعلقة بالصفة الشفوية والصفة المكتوبة .

وقد لاحظت تانن (١٩٧٧) بأن المتكلمين اليونانيين والاتراك يقيمون ويقدرون عاليا المعادلات اللغوية الثابتة والمقولبة . انهم سعداء جداً عندما يعتمدون على القول المألوف الجاهز وذلك لان مثل هذا القول سيكون له صدى نفسي وعاطفي كبير عند المستمع من الناحية الاجتماعية .

وقد لاحظ جومبرز الشيء نفسه في انكليزية الامريكيين السـود الذين يستخدمون التعابير الجاهزة الثابتة اثناء حديثهم .. وكذلـك لاحظت تانن هذه الظاهرة عند اليونانيين والامريكيين اليهود .

والواقع ينبغي على التراث الادبي المكتوب أن يركز على العلاقـات الشخصية والسياقات الاجتماعية اكثر من تركيزه على المضمون الخالي

من السياقات والقرائن وذلك لاعطاء المستمع حسا من التجربة عن معرفته الشخصية الموصوفة والمتحدث عنها .

وهذا بالطبع ينبغي ان يراعي ظاهرة دعاها تشيف بـ « **التصويرية** » **اي استخدام التفاصيل الكثيرة المتعلقة بالخصوصيات التي تعطي المستمع حسا من الاستغراق والانغماس في التجربة وتشعره في الوقت نفسه بغنى الفكر المتالق عند المتكلم .**

ان القصص الادبية المكتوبة (Fictions) ينبغي الا يكون من اهدافها اقناع القارىء من خلال استخدام الحجة المنطقية التحليلية المتماسكة ولكن من خلال اعطائه حسا من التجربة الفنية المرتبطة بوجهة نظره .

وهكذا فان الفرق الوظيفي الحاسم في عملية الخطاب ينبغي ان يكون بين التراث الشفوي المنطوق والتراث الادبي المكتوب اللذين يسميان هدفين اتصاليين مختلفين .

التراث الادبي المكتوب او ما دعاه كاي (١٩٧٧) بـ « **اللغة المستقلة** » هو طريقة للخطاب اللغوي الذي يركز على العمليات المنطقية والتحليلية من اجل نقل المحتوى او المضمون مهملا ديناميكية الاتصال الشخصية بين المرسل والمتلقي . ان المتلقي يتوقع منه هنا ان يجيب مستخدما العمليات التحليلية المنطقية غير المبنية على الامور الشخصية . ان العلاقات القائمة هنا بين الجمل انما تتم من خلال الوحدة العضوية الناتجة عن التراكيب النحوية المعقدة .

وعلى النقيض من ذلك فان التراث الشفوي المنطوق او « **اللغة غير المستقلة** » على حد تعبير كاي (١٩٧٧) تركز على الوظيفة الشخصية المتداخلة وتتطلب مساهمة فعالة من المتلقي لان يقدم المعرفة الاجتماعية المتمثلة في توالب جاهزة .

ان هذا التراث الشفوي المنطوق يتوقع ان يكون فهم المتلقي مبنيا على الاجوبة الشخصية العاطفية والحماسية . هذه الحقائق يمكن

استغلالها في جوانب عديدة منها القصة الادبية المكتوبة للبرامج التلفزيونية تلك القصة التي تستغل الشكل المكتوب المعتمد على الوقت الكافي والطويل من اجل تحقيق وحدة عضوية نثرية متماسكة . ولكنه في الوقت نفسه يحتاج الى استراتيجيات عديدة مرتبطة بالشكل المنطوق اصلا وذلك من اجل خلق نثر ادبي يتمتع بدرجة عالية من عامل الاستغراق او الانغماس وعامل العلائق الشخصية المتداخلة .

ان قوة شرح التراث الشفوي المنطوق والتراث الادبي المكتوب وتحليله لا تقتصر على تحليل اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة فقط ، انها يمكن ان تسهم في فهمنا لوجوه استراتيجيات المحادثة والاسلوب عبر ثقافات تعيش في مجتمع واحد او عبر ثقافات تعيش في مجتمعات عديدة ومختلفة .

٧ ـ المنطوق والمكتوب وتداخل الثقافات :

تقترح تانن بأن هذا التمييز بين ما هو منطوق وبين ما هو مكتوب ينبغي الا يُفهم على انه انقسام مشطور بحدة ، بل ينبغي أن يفهم على أنه سلسلة متصلة مترابطة ولكن ذات وظائف مختلفة .

على اية حال ان وظائف التراث الشفوي المنطوق ووظائف التراث الادبي المكتوب يمكن ان تفهم من خلال دراسة مستويات اجتماعية ثلاثة :

(١) المستوى الاول : بين الافراد الاصليين الذين ينتمون الى بلاد ذات ثقافات مختلفة (العرب ، اليونانيون ، الامريكيون .. الخ) .

(٢) المستوى الثاني : بين الافراد الذين ينتمون الى خلفيات ثقافية وإثنية مختلفة (الامريكيون الذين اصلهم يوناني ، اليهود الذين يسكنون في نيويورك وكاليفورنيا) .

(٣) المستوى الثالث : بين النساء والرجال (ضمن اطار ثقافي واحد او ضمن اطر ثقافية متعددة) .

والواقع ان الاتصال برمته هو الى درجة ما يعد اتصالا متداخلا من الوجهة الثقافية (Cross - cultural) . بمعنى انه لا يوجد اثنان عندهما الخلفية الثقافية نفسها ويتبع هذا بانهما لا يملكان التوقعات نفسها اثناء عملية الاتصال .

وهكذا فان التداخل الثقافي في المستوى الاول هو اكبر واعظم من التداخل الثقافي في المستوى الثاني ، وان التداخل الثقافي في المستوى الثاني هو اكبر واعظم من التداخل الثقافي الموجود في المستوى الثالث . والواقع لا يمكن لاي امرىء او فرد ان يقتصر في اتصاله على وجه واحد شفويا كان ام مكتوبا . على العكس من ذلك انه يستخدم استراتيجيات مرتبطة اما بتراث او بآخر في اماكن مختلفة وسياقات متباينة .

لقد اقترحت تانين بأن العديد من الاطفال الامريكيين السود ينظرون الى الوظائف والمهمات المدرسية على انها مشكلات واقعية اكثر منها وظائف ومهمات لا تحل عن طريق السياق .

وهكذا فعندما يختارون الكلمة كجواب عن سؤال في امتحان للقراءة مثلا فانهم لا يقتصرون على المعلومات المعطاة في المقطع المقدم لهم ولكنهم يختارون جوابا يراعي تجربتهم الشخصية الواسعة والغنية (الفكر المطاطي المزخرف الواسع) .

وقد لاحظ اونج بأن الافراد الامريكيين يقدرون عاليا الاستراتيجيات المرتبطة بالتراث الادبي المكتوب والمتعلم ذلك لانهم يعتقدون ان استعمال الاستراتيجيات المتعلقة بالعبارات الجاهزة والمقولبة انما يدل على عدم الاخلاص في الكلام . حتى ان الافراد الامريكيين الذين يستعملون العبارات الجاهزة المقولبة يعتذرون دائما اثناء حديثهم لذلك نراهم يقولون :

(اعرف ان هذه كليشة، ولكن = (I know this is a cliche, but

(كل انسان يجب ان يقول هذا ، ولكن =
(Every one must say this, but

أما بقية المجتمعات الاخرى على حد تعبير فرجسون(١٩) (كالعربية، واليونانية، والتركية، واللاتينية ... الخ) فانها تعتمد اعتمادا كبيرا على التعابير الجاهزة والعبارات المقولبة المنطوقة .

والواقع هناك مسوغ مشروع لاستخدام العبارات الجاهزة والمقولبة في هذه المجتمعات ذلك لان المتكلم يشعر ان فيها الحكمة كلها التي يمكن ان تفيد المستمع ويكون لها اثر فعال على مسمعه . وهذا بالطبع يشكل عبئا كبيرا على متكلمي الثقافات التي تعتمد على اللغة الجاهزة وذلك أثناء اتصالهم بلغة اجنبية مع اشخاص لا يعتبرون هذه اللغة الجاهزة ابدا ولا يقدرونها عاليا .

ان حلَّ هذه الازمة يكمن باستبدالة مثل هذه التعابير الجاهزة وترجمتها الى اللغة المتحدث بها . فالالمان الذين يسكنون في تركيا مثلا يتكلمون عادة التعابير التركية الجاهزة المقولبة في المحادثة الالمانية سواء أكان ذلك فيما بينهم أم بين الاتراك انفسهم . وكذلك الشأن بالنسبة للامريكيين اليهود الذين يتكلمون التعابير البولونية الجاهزة عندما يتحدثون باللغة الانكليزية سواء أكان ذلك فيما بينهم أم بين الامريكيين الآخرين .

ان هذه المحاولة ممكنة فقط عندما يكون الافراد ذوو الثقافات المختلفة عارفين بمثل هذه التعابير الجاهزة . أما اذا كانوا لا يألفونها فانه من الواجب عندها ان تحذف من عملية الاتصال وهذا بدوره سيؤدي الى نوع من عدم الارتياح النفسي/عند المتكلم لانه لم يحقق هدفه الاتصالي بقوة وتأثير .

ان المحادثة عند النساء والرجال تمثل نوعا آخر من التداخل الثقافي في عملية الاتصال . هناك اشاعة مألوفة في المجتمع الامريكي مفادها ان المرأة تستخدم اللغة استخداما غير مهتم به ومركز عليه . أي أنهن في حديثهن غير دقيقات ، فهن يتكلمن كثيرا كما أشارت الى ذلك لايكوف(٢٠) (١٩٧٥) .

ولكن الدراسات اللسانية اظهرت في الوقت نفسه بان النساء ينتبهن انتباها حادا للعلاقات الديناميكية الفاعلة والمنفعلة اثناء المحادثة اكثر من الرجال ، اي انهن اكثر حساسية من الرجال في ملاحظة القرائن والسياقات غير اللغوية . تلك القرائن والسياقات المرتبطة بالتراث الشفوي المنطوق.

وهكذا ومنذ ان كان الامريكيون لا يعيرون انتباها الى الاستراتيجيات المرتبطة بالتراث الشفوي المنطوق فانهم يقدرون عاليا الاستعمال الدقيق والتحليلي للغة تلك الصفات المرتبطة بالتراث الادبي المكتوب والمتعلم .

لقد اثبتت دراسات لسانية اجتماعية مبنية على قصص مروية عديدة بان النساء الامريكيات يركزن على الصفة التفسيرية للحديث ، أما الرجال الامريكيون فانهم يركزون على صفة التقريرية دون التفسيرية والدخول بالتفاصيل .

على اية حال لقد لاحظ جومبرز (١٩٧٧) وفيلور (١٩٧٩) بانه لكي يستطيع المرء ان يشارك في حديث ما فان عليه ان يعرف الكيفية التي من خلالها تتم عملية المحادثة . ينبغي ان يكون عنده « الاطار » (Schema) من اجل بناء الحديث بناء هرميا يخدم الوظيفة التي يريدها .

ان التداخل الثقافي في عملية الاتصال يطرح سؤالين اثنين :

(١) ماهي النقطة المراد تبليغها ؟

(٢) كيف يمكن لنا ان نوصل النقطة المراد تبليغها ؟!

اذا اردنا الاجابة عن هذين السؤالين لابد ان نعتبر ما يلي :

(١) اذا اردنا فعلا نفهم سلوكية الكلام عند الافراد في مجتمع متعدد الاثنيات والثقافات فان علينا ان نوسع آفاق مفهومنا للاثينية (éthnicity) والثقافة (Culture)

(٢) ان مفهوم الاستراتيجيات المرتبطة بالتراث الشفوي المنطوق والتراث الادبي المكتوب يشرح لنا الاختلافات العديدة في اللغة التي يستعملها افراد ينتمون الى خلفيات ثقافية وجغرافية واثنية متنوعة مختلفة .

(٣) ان الاستراتيجيات المرتبطة بالتراث الشفوي المنطوق تركز على الامور الشخصية والتجربة العاطفية الفنية المتحمسة .

اما الاستراتيجيات المتعلقة بالتراث الادبي المكتوب فانها تركز على المضمون المنطقي التحليلي الذي لايرتبط بالقرائن والسياقات وانما هو لغوي بحت .

(٤) ان المسالة الاتصالية تصبح اكثر تعقيدا وتشابكا في حالة الاتصال غير ثقافات ذات خلفيات مختلفة تعيش في اطار مجتمع واحد يبغي التماسك القومي وبناء الهوية الحضارية الحديثة .

٨ ـ نحو رؤية جديدة للغة التلفزيون في اطار اللسانيات الاجتماعية:

لابد لنا من التساؤل الآن : اين تقع لغة التلفزيون من كل هذا الذي تحدثنا عنه في اطار اللسانيات الاجتماعية ؟! .

الواقع ان النتائج النفعية ـ البراغماتية التي يمكن ان نستفيد منها من خلال ما تقدم ـ تلك الحقائق والنتائج المتمخضة عن علم اللسانيات الحديث من اجل تطوير تقنية العملية الاتصالية للغة العربية في البث التلفزيوني ـ يمكن ان تتضح من خلال الحقائق التالية :

(١) ينبغي على الكتاب الذين يكتبون او يعدون البرامج التلفزيونية باللغة العربية الفصحى اواللغة العامية ان يعيدوا حساباتهم حول تقنيات كتاباتهم المتنوعة وذلك طبقا للنتائج التي توصلت اليها اللسانيات الحديثة حول الفروق القائمة بين اللغة المنطوقة(العامية)

واللغة المكتوبة (الفصحى) ، بين التراث الشفوي والتراث المكتوب، واخيراً بين الاستراتيجيات المرتبطة باللغة المنطوقة والاستراتيجيات المرتبطة باللغة المكتوبة .

(٢) ينبغي على الكتابات التلفزيونية ان تهتم ــ شكلا ومضمونا بالاسئلة الثلاثة التالية :

(ا) لمن اكتب ؟ (شرائح اجتماعية متعددة)

(ب) ماذا اكتب ؟ (الموضوعات المعالجة اجتماعيا)

(ج) كيف اكتب ؟ (الاستراتيجيات اللغوية للفصحى وللعامية)

وهنا يبرز عامل تداخل الثقافات المختلفة اختلاف الافرادوالمناطق الجغرافية والخلفيات الثقافية والاثنية .

(٣) ان الدراسات اللسانية الحديثة للغة المنطوقة واللغة المكتوبة والتراث الشفوي والتراث المكتوب ثم الاستراتيجيات الاتصالية المرتبطة بالمنطوق والمكتوب تجعلنا نميل للاعتقاد بأن المسالة ليست « مسالة فصحى وعامية » وايهما انسب لغة للاستعمال في تكنولوجيا التلفزة ، ولكن المسالة الحقيقية تتعلق ب « الاستراتيجيات » الاتصالية المرتبطة بكل لغة من تينك اللغتين » .

هذه الحقيقة تطرح امورا ثلاثة :

(آ) هناك موضوعات لا بد من كتابتها وتقديمها بالعربية الفصحى وذلك ضمانا لمحتوى الخطاب بغض النظر عن معيار قومية اللغة العربية الفصحى ومحاولة نشرها كلغة قومية واحدة .

(ب) هناك موضوعات لا بد من كتابتها وتقديمها باللهجة العامية وذلك ضمانا وخدمة لمحتوى الخطاب بغض النظر عن معيار محلية هذه

اللهجة ووطنيتها التي تشكل جزءا صغيرا من اجزاء متناثرة اسمها اللهجـات العربيـة .

(جـ) هناك موضوعات لا بد من كتابتهـا وتقديمهـا بالعربية الفصحـى المستفيدة من استراتيجيات اللهجة العامية وذلك لكي تكون اكثـر حيوية وتألقا وانسجاما وتوصيلا . وهذا في رأيي يشكل الانطلاقة الاولى على طريق تطوير اللغة العربية الفصحى وجعلها اكثر مرونة وحداثة وعصرية وتقدما .

(٤) **يميل المجتمع العربي الى التركيز على التراث الشفوي المنطوق اكثر من تركيزه على التراث الادبي المكتوب** . ان الافراد في المجتمع العربي يهتمون غالبا بالعبارات الجاهزة المقولبة ويستخدمون الاستراتيجيات المتعلقة باللغة المنطوقة في عملية الاتصال ، حتى انهم يضمنون هذه الاستراتيجيات الشفوية في كتاباتهم .

(٥) **ينبغي على البرامج التلفزيونية ان تستفيد من الحقائق اللسانيـة التي رأيناها وتضمنها في الموضوعات التي تعالجها ذلـك لان كل موضوع تلفزيوني له طبيعتـه وخصائصه ولغتـه واستراتيجياته ومشاهدوه . وهذا يعني انه ينبغي على الهيئـة العامة للاذاعـة والتلفزيون ان تقوم بدراسات ميدانية واسعة حول واقع اللغة العربية والمجتمع العربي المرتبط بها وكيفية نقل هذه اللغة الى اطار التلفزة وذلك بعد سبر كل مستوى لغوي له شريحته الاجتماعية المعينة من اجل معرفة خصائصه وبنيته** . وهكذا فان برنامجا كبرنامج الاطفال الذي يبث في التلفزيون العربي السوري يمكن ان يتطور تطويرا ناجحا ورائعا من خلال دراسة البنية الاجتماعية للغة الاطفال تلك اللغـة التي لها خصائصها ومميزاتها وشخصيتها .

اضف الى ذلك انه يمكن تقديم البرامج التعليمية والتثقيفية مـن خلال اطار لغوي حيوي مستفيدا من استراتيجيات اللغة العربية الفصحى

واستراتيجيات اللهجة العامية ، وبهذا فان الخطاب اللغوي سيكون اكثر تلاؤما ولصوقا بنفوس الجماهير التي تبحث عن المعرفة الانسانية .

(٦) ان النتائج اللسانية الحديثة تجعلنا نميل الى الاعتقاد بان المسالة ليست متعلقة بالكم السكاني الذي يتكلم اما العربية الفصحى واما اللهجة العامية المحلية ، وليست متعلقة بالنسبة المئوية لعدد الاميين وعدد المتعلمين في الوطن العربي وانما المسالة متعلقة بالموضوع المقدم وبالاستراتيجيات التي ينبغي ان ترافقه من اجل توصيله للمشاهد.

وهذا يعني بأنه ينبغي علينا ان ندرس بعمق استراتيجيات الخطاب العربي سواء اكانت استراتيجيات متعلقة باللغة المنطوقة ام استراتيجياتها المعينة التي يمكن ان تخدم العملية الاتصالية . وهذا المكتوب وذلك لمعرفة العوامل التي تكون كل خطاب لغوي يمكن توصيله .

(٧) **الاهتمام بدراسة لغة الاجسام ولغة الاشارات ضمن اطار ثقافي واحد او عبر ثقافات عالمية مختلفة** ذلك لان مثل هذه اللغات لها استراتيجياتها المعينة التي يمكن أن تخدم العملية الاتصالية . وهذا أمر حاسم في المجتمعات التي تهتم بلغة الاجسام والاشارات (كالمجتمع العربي والمجتمع اليوناني والمجتمع التركي والمجتمع اللاتيني الامريكي) .

(٨) الاهتمام بدراسة الفروق القائمة بين لغة النساء ولغة الرجال في المجتمع العربي وذلك من اجل معرفة الاستراتيجيات المستخدمة في كل شريحة من تينك الشريحتين الاجتماعيتين وبهذا فانه يمكننا استغلال العوامل التي تكون الخطاب عند النساء العربيات من اجل تطويره تطويرا يرفع من حضيض المراة العربية الى قمة التطور الديمقراطي الحر .

٩ ــ الالتفات الى قضية الثقافات الواحدة والثقافات المتعددة في المجتمع الواحد . وهذا يقتضي مراعاة حقيقية للموضوعات والبرامج التلفزيونية المعروضة ذلك لان كل ثقافة لها سلوك وتفكير معين لا يمكن توصيله الا من خلال استراتيجيته المرتبطة به .

١٠ ــ ان جمع الفصحى والعامية امر ممكن ولكن ليس على صعيد الجمع اللغوي الذي ينتج لنا ثوبا لغويا مرقعا ولكن على صعيد جمع الاستراتيجيات المتعلقة بكل خطاب من الخطا بين الشفوي والمكتوب . هذا الجمع يمكن أن يتم من خلال الاستفادة من علم اللسانيات الاجتماعي الحديث .

ان النتائج اللسانية الاجتماعية الحديثة تقتضي منا ان ننظر الى الكيفية والطريقة التي من خلالها تتم معرفة الحقائق وكيفية الوصول اليها في المجتمع العربي . هل نتوصل الى الحقائق والنتائج عن طريق اللغة المكتوبة (التراث المكتوب المسجل) او عن طريق اللغة المنطوقة (التراث الشفوي) ؟

ان المجتمعات التي تعتمد على التراث المكتوب تنظر الى الحقائق والنتائج على انها موجودة في السجلات المكتوبة ان معنى الكلمة هو ذلك الذي ينحصر في المعجم ولا يتعداه .. ولكن المجتمعات التي تعتمد على التراث الشفوي المنطوق تنظر الى الحقائق والنتائج على انها موجودة في التعابير الجاهزة المقولبة والكليشات الاجتماعية المتعارف عليها والمشتركة بين المتكلم والمستمع ، تلك اللغة التي تتكىء على المعنى الاجتماعي المألوف. ان معنى الكلمة هنا يكسر نطاق المعجم ليخرج عنه ليتلون حسب السياق .

والواقع ان كثيرا من السياسيين يستغلون هذه الصفة عند مخاطبتهم الجماهير الواسعة العريضة الطويلة . ان نجاح الرئيس الراحل جمال عبد الناصر في الاقتراب من **« قلوب الجماهير العربية »**

انما كان سببه هذا الاستغلال الواضح لكل الاستراتيجيات المتعلقة بالكلام العربي المنطوق (التراث الشفوي) وتضمينها في الكلام العربي المكتوب (التراث الادبي المكتوب) . من هنا فان كل الشرائح الاجتماعية كانت تستمع وتنصت لخطاباته (الاطفال ، الكبار ، الرجال ، النساء ، الشيوخ) « **ولكن بغض النظر عن مضمون هذه الخطابات التي يمكن ان تكون خاطئة او مصيبة » .**

٩ ـ الخلاصة :

ان الدراسة اللسانية للغة العربية بوجهيها المنطوق (العامية) والمكتوب (الفصحى) وفي سياقها الاجتماعي ينبغي ان ترفع وتنهض من عملية الاتصال بين التلفزة المرسلة وبين الجماهير العربية المتلقية .

هذه الرفعة وهذه النهضة في العملية الاتصالية ينبغي الا تكون على حساب اللغة العربية القومية التي نسعى لتطويرها وتحسينها وذلك لكي تكون الجسر الذي نمر عليه لتحقيق وحدتنا العربية وانما ينبغي ان تكون من خلال نظرتنا الى الفصحى والعامية على انهما سلسلة متصلة من العملية الاتصالية ولكن ذات استراتيجيات مختلفة .

ان نجاح العملية الاتصالية هذه للوصول الى « عقول الجماهير العربية وقلوبها » لا يمكن ان يتم الا من خلال الجهود المخلصة والنوايا الطيبة والتعاون المثمر البناء بين الباحثين اللسانيين وكل من كانت له صلة باطر التلفزة العربية وذلك من اجل بناء مجتمع عربي ديمقراطي متقدم فحذار ايها الانسان العربي ...

ان اللغة عميقة !!!
إنها اعمق مما تتصوره ...
الحروف اعمق مما ....
ينطق به اللسان ...

الهوامش والمراجع

1 — Bloomfield, L. (1933). **Language.** Ny : Holt.

2 — Vachek, J. (1973). **Written Language.** The Hague, Mouton

3 — Ochs, E. (1979). «Why Look at unplanned and planned discourse ?» in **Discourse and Syntax.** Ny : Academic press.

4 — Chafe, W. (1980). **The pear stories : cognitive, cultural, and linguistic aspects of narrative production.** Norwood, Nj : Ablex.
——— (1979). «Integration and Involvement in spoken and written Language». Paper Presented to the 2nd Congress of the International Association for Semiotic studies. Vienna.

5 — Lakoff, R. (1983). «How real is Real Discourse». in **Spoken and written Language.** Tannen (ed). Norwood, NJ : Ablex.
——— (1975). **Language and Woman's place.** Ny : Harper and Row.

6 — Lekooff, R. and Tannen, D. (1979). «communicative Strategies in conversation» in : **Proceedings of the fifth Annual meeting of the Berkeley Linguistics Society.** University of California, Berkeley.

7 — Tannen, D (1979). «Processes and consequences of conversational style ». ph. D. dissertation. University of California, Berkeley.

8 — ———— (1983). **Spoken and writtei Language**. Norwood, NJ : Ablex.

9 — Lord, A. (1960). **The Singer of Tales.** Cambridge Mass : Harvard.

10 — Harelock, E. 1973). **Preface to plato.** Cambridge, Mass, Harvard.

11 — Ony,W. (1977). **Interfaces of the word.** Cornell University Press.

———— (1967). **The presence of the word.** Now Haven: yale.

12 — Olson, D. (1983). «On the comprehension and memory of Oral VS. Written Discourse». in **Spoken and Written Language.** Tannen (ed).Norwood, NJ: Ablex.

———— (1977). «From utterance to Text: The **bias** of Language in speech and writting» in **Harvard educational review. 47 : 3.**

13 — Goody, J. (1983). «Alternative paths to knowledge in oral and literate cultures» in **Spoken and written Language**. Tannen (ed). Norwood, NJ : Ablex.

———— (1977). **Domestication of the Savage mind.** Cambridge University Press.

———— (1972) «The consequences of literacy», in **Language in Social context.** Giglioli (ed) Penguin.

14 — Bateson, G. (1972). **Steps to an ecology of mind.** Ny : **Ballaiinte.**

←

15 — Kay, P (1977). «Language Evolution and Speech style» in **Sociocultural Dimensions of Language change**. Blount and Sanches (eds). Ny: Academic Press.

16 — Gumperz, J (1980) «From oral to written : the Transition to literacy» in **Variation in writing**. Whiteman, (ed). Ny : Erlbeorn.

17 — Labov, W. (1972) «The transformation of experience in narrative syntax» in **Language in the Inner city**. University of pennsylvania Press.

18 — Fillmore, C. (1979). **Individual Differencess in Language Ability and Language Behavior**. Ny : Academic Press.

19 — Ferguson, C (1976). «The Structure and use of politeness formulas» in **Language in Society**. 5

★ ★ ★

الحكمة في الشرق القديم

موسى خوري

منذ القديم ، تاق الانسان الى الحقيقة . وكان ذلك التوق ناجما عن دافع داخلي نحو تحقيق المعرفة والسعادة ، والى يومنا هذا ، ما يزال الانسان باحثا عن حقيقة وجوده منقبا عن اسرار الطبيعة والكون ، طارحا على نفسه تلك الاسئلة الاولية التي تلخص الوجود وغايته : من انا .. كيف وجدت ، ولماذا ؟!

ولئن كان الانسان اليوم ، لا يستطيع الا ان يتمرد ويثور ، معلنا رفضه لكل تفكير منغلق ، لا ينفتح في محاولة مخلصة لمعرفة الحقيقة ، فانه في غمرة بحوثه وفي خضم كثيف ومتشابك من الاسئلة والاجوبة ، لا يستطيع ايضا التخلص من الحاح سؤال يتصعد من اعماقه .. فارضا نفسه ! ان ذلك السؤال يتعلق بشكل مباشر بقدرتنا على المعرفة .. معرفة الحقيقة .

ولكن ، ان لم نكن قادرين على تحقيق فعل المعرفة فكيف نشعر بالحقيقة ، في لحظات خاطفة ، قريبة منا عميقة ؟! افلا نشعر بها في تغريد بلبل ، او في محبة الاخرين لنا ومحبتنا لهم ؟!

بلى .. بلى .. نشعر بها كذا .. كذا .. قريبة منا .. تملأ وجودنا .. ومع ذلك يلح علينا السؤال اكثر ، ما هي الحقيقة ، اين تكون وكيف يكون شكلها ؟! اهي في تلك الذرات ام في تلك الاكوان ؟ افي تلك الزهرة ، أم في تلك الموجة ، أم في ذلك الحجر ؟!

بلى .. بلى .. ندرك ان الحقيقة موجودة في كل مكان وكل زمان وكل بعد ، في كل فعل وكل حياة وكل طاقة ، وانها اصل كل شيء ، ومع ذلك لسنا ندركها في جوهرها بعد ، لان شعورنا بها لما يزل غامضا تكتنفه سحب انانا السوداء ، وضباب اشراطاتها .

يصعب علينا اذن البحث عن الحقيقة ، او القيام بدراسة في المعرفة ، او طرح تصور كلي للوجود ، مع كل الاشراطات ، التي تكبلنا ، والتي تتمثل دائما بتقاليد واعراف نابعة من انا جمعية لكل مجتمع او بيئة او فئة . يظهر ذلك جليا كتناقض كبير في بنى كل من هذه المجتمعات .

ان معظم الافكار التي تسود عالمنا ، لا تقودنا في الحقيقة ، طالما هي سجينة معتقدات ومناهج مقيدة ومشروطة ، وطالما هي ضائعة في فوضى التعدد والكثرة ، تحكمها قوانين الثنائية والتناقض ! بينما لا يتم انجذابنا نحو الحقيقة ، الا بتكريس الوحدة في الرؤيا ، والشمول في المعرفة .. والتخلص من كل قيد ، لان الحقيقة واحدة .. شاملة .. كلية .. لذلك نبدأ اولى خطواتنا نحوها ، بالبحث عن مبادىء اولية ثابتة ، تعمق شعورنا بها .

لقد اتخذ بحث الانسان عن تلك المبادىء منحيين رئيسيين .. فبينما بحث عنها البعض في مناهج وفلسفات وعلوم قائمة على المقارنة النسبية للظاهرات والافكار .. بحث عنها البعض الاخر في مكان لا يخضع للشك والمقارنة ، وتقبلها دون محاكمات عقلية ، لانها وهبته السعادة الداخلية والشعور بالسلام .

وهكذا .. عرفنا منذ عصور سحيقة ، الفلسفات والعلوم والمناهج الفكرية المختلفة .. وكان من بينها ، تلك التي عبرت عن الحقيقة برمزية

فائقة .. بعد ان خبرتها بتجارب داخلية عظيمة تلك هي مناهج الحكمة التي ، وان اختلفت في طرق التعبير ، فقد كانت تتماثل في الجوهر .. ذلك انها اعتمدت اساسا لها .. شعور القلب بالمحبة ، وحنين الروح الى الانعتاق والتحرر .

نعم .. فمنذ القديم ، اقترن بحث الانسان عن المبادىء الاولى .. بانتباه ويقظة مما يعتمل في اعماقه من شعور عظيم بالمحبة للانسان والطبيعة . وكان ذلك الشعور المبدا الوحيد الذي آمن به الانسان .. عرف انه جوهر كل حكمة ومعرفة ، والطريق الوحيد لتحقيق الحرية والسعادة والسلام .

وهكذا .. عرف الانسان ان سر الوجود كامن في المحبة .. وادرك ان المعرفة ليست فعلا عقليا .. بل فعل داخلي ينبع من محبة الكل .. وينتهي فيها .

هكذا .. اكتشف الانسان ان جوهر الحكمة يتمثل في شعورنا بالجمال والمحبة والحقيقة .

أما المناهج الاخرى ، فقد تاهت عن الحقيقة .. وكان ضياعها ذاك ، ناجما عن اعتمادها منطقا صعبا يضيع في متاهات العقل غير المنضبط ، وانفعالات النفس الجامحة . اذا .. لم تعبر هذه المناهج الا عن تماسك لغوي وعقلي لا دخل للشعور فيه ولا للتجربة الروحية ، لذلك كان لغتها تعني اكثر ما تعني كل العمليات الخارجية القائمة على الافعال المتبادلة المعبرة عن الانفعالات واضطرابات والاشراطات التي تسود على مر العصور ، بينما كانت لغة الحكمة تعني الفعل الداخلي والعودة الى اعماق النفس .. والرمز الذي ينقل الفكرة .. ويعبر عن الشعور بها .

في لقائنا اليوم نتحدث عن الحكمة ، من خلال الفلسفة الهندية التي عبرت عنها بشفافية ورقة تميز بهما الشعب الهندي وعمق هو عمق الحقيقة نفسها .

نتناول في القسم الاول من المقالة مميزات الفلسفة الهندية ، ونعرض لبعض المقتطفات من اناشيد « رج فيدا » و « الاوبا نشاد » ، ثم نعرض باختصار للبوذية كمثال على مناهج الفلسفة الهندية .

اما القسم الثاني ، فيعتبر مدخلا بسيطا الى السربة التي قامت عليها فلسفات الشرق القديم .

القسم الأول

مرت الفلسفة الهندية خلال تطورها في اربع مراحل رئيسة انتهت عام ١٧٠٠ ق.م :

اولا : مرحلة الفيدا ، وتقع تقريبا بين ٢٥٠٠ و ٦٠٠ ق.م . وتعد عصر تطور فلسفي، اما مبادئه التي عرضت في الاوبانشاد ، فتعتبر الهجة العصر أن لم تكن النموذج الدقيق لتطور الفكر الفلسفي الهندي في ذلك الوقت .

تتضمن آداب هذه الفترة اربعا من الفيدا هي : رج فيدا ، ياجور فيدا ، ساما فيدا واثارواف فيدا. ولكل منها اربعة اقسام تعرف بالمانتراس والبراهماناس والارنياكس والاوبانشاد . ويعد الاوبانشاد حصيلة تأمل الفلاسفة ، ونجد فيها الميل نحو التوحيد .

والفترة الثانية لتطور الفكر الفلسفي الهندي هي مرحلة الاناشيد التي تقع بين ٥٠٠ أو ٦٠٠ ق.م الى ٢٠٠ ب.م . وتشمل هذه الفترة ايضا التطورات الاولى للبوذية والجانسية والساقية وانفسنافسية . اما « البها غفاد غيتا » ، وهي من اناشيد المهابها راتا فتعتبر احدى النصوص الثلاثة الرئيسية للادب الفلسفي الهندي . وتعتبر هذه المرحلة من اخصب الفترات الفلسفية الهندية وغيرها ايضا من الفلسفات ،كاليونانية والصينية . وقد وجدت في هذه الفترة فلسفات أخرى كمذهب الشد

والمذهب الطبيعي المادي الى جانب البوذية والجانسية والمناهج الاخرى التي عرفت بعد ذلك بالمناهج الهندوسية المستقيمة مذهبا والمناهج غير المستقيمة ، وتبلورت في مناهج منظمة .

اما الفترة الثالثة فهي مرحلة السوترا ، وتعود بتاريخها الى اوائل العهد المسيحي ، ونجد فيها فكرة ادراك الذات . وتتشكل المناهج الهندية الستة الموجودة في السوترا اثناء هذه المرحلة من : ١ ـ نيايا او الواقع المنطقي ، ٢ ـ فايسيكا او التعددية الواقعية ، ٣ ـ ساميكيا او الثنائية المتطورة ، ٤ ـ اليوغا او التامل المنظم ، ٥ ـ بورفا ميماسا او البحث المفسر للفيدا او المتعلق بالسلوك ، ٦ ـ اوتارا ميماسا او البحث المتاخر للفيدا او المتعلق بالمعرفة . وتسمى اوتارا هذه الفيدانتا التي تعني نهاية الفيدا .

اما الفترة الرابعة فهي المرحلة المدرسية ، وقد كتبت فيها التعليقات على السوترا .

ان هذا العرض البسيط لتاريخ الفلسفة الهندية ، يضعنا امام التجربة الفلسفية العميقة والواسعة التي تطورت عبر سنين طويلة في الهند والتي كانت ، بمختلف مناحيها ، تتصف بميزات رئيسة يمكننا توضيحها باتجاهات العقل الفلسفي الهندي او بوجهات النظر التي اوضحها الهنود في فلسفتهم :

١ ـ تتركز قيمة الفلسفة الهندية في التفكير الروحي : ويعتبر الدافع الروحي هاما في حقلي الفلسفة والحياة . ويدرك الفلسفة الهندية الانسان روحيا في طبيعته وتهتم بمصيره الروحي . وهكذا تكون الفلسفة الهندية كلها ، من بدايتها في الفيدا الى الوقت الحاضر ، قد جاهدت لتحقيق اصلاح اجتماعي ـ روحي في البلاد . ان المسائل الدينية كانت ولا تزال سبب عمق وقوة وغاية العقل والروح في الفلسفة الهندية .

٢ - تتيقن الفلسفة الهندية من علاقة الفلسفة والحياة فالفلسفة الهندية تبحث عن الحقيقة التي يمكن ان تعاش وتحقق . فكل معتقد يعمل على اثارة قلب الانسان وتحويل طبيعته الشخصية . ففي الهند تعاش الفلسفة لانها فلسفة حياة . فليس هدف الهندي اذن أن يعرف الحقيقة المطلقة ، بل ان يحققها ويصبح واحدا معها .

٣ - تتصف الفلسفة الهندية بموقفها وتقربها الباطنيين من الحقيقة : الفلسفة هي معرفة الذات . فالفكر ، وليس الموضوع ، هو موضوع اهتمام الفلسفة الهندية . وهكذا يعتبر علم النفس وعلم الاخلاق فرعين للفلسفة ، وهما اكثر اهمية من العلوم التي تدرس الطبيعة المادية فقط . لقد شعر الهنود ، منذ وقت طويل جدا ، ان روح الانسان الداخلية هي المفتاح او السر الوحيد لحقيقته وحقيقة الكون .

٤ - يقود هذا الاهتمام بالباطن الى المثالية : وتظهر مثالية الفلسفة الهندية ، وخاصة الهندوسية منها ، بميلها الى التوحيد . فالحقيقة واحدة وهي روحية ! واذا ركزنا تفكيرنا على ماتحتويه الفلسفة الهندية ككل ، دون الانتباه الى فروعها المختلفة ، كمدرسة كارفا المادية ، نجد انها تشرح الحياة والحقيقة على ضوء مثالية التوحيد .

٥ - تعتمد الفلسفة الهندية على الحدس كوسيلة وحيدة للمعرفة على الرغم من انها تعتمد على العقل ايضا . فالفلسفة الهندية لا تقدم الحقيقة للانسان ، بل تطلب منه تحقيقها . ان الكلمة التي تعني الفلسفة في الهند هي « دارسنا » المشتقة من كلمة « درس » التي تعني الرؤيا ، والرؤيا تعني ان تكون لنا تجربة حدسية للموضوع . وتعني ان نحقق هذه التجربة الحدسية في شعورنا واحساسنا لكي نصبح واحدا معه . اذن تستحيل علينا المعرفة طالما الفكر والموضوع متباعدان .

٦ ـ هناك صفة أخرى للفلسفة الهندية وهي تقبلها للمراجع القديمة: وعلى الرغم من اختلاف مناهج هذه الفلسفة في عودتها الى سروتي القديمة ، فهي تقف ـ المستقيم مذهبيا وغير المستقيم ماعدا كارفاكا ـ موقفا نبيلا وتتقبل البصيرة الحدسية التي تحدث عنها أصحاب الرؤى الاقدمون ، حتى لو كان هؤلاء هندوسا أو كاتبي الاوبانيشاد ، بوذيين أو مؤسسي الجانسية أو غيرهم .

ان احترام الهنود الشديد لمفكريهم الاقدمين ، ولو انه يبالغ به ، ينبع من اعتقادهم بأن الذين يعرفون الحقيقة هم أولئك الذين يحققونها ، ولذلك يوجهون انظارهم نحوهم . لقد أبدعت الهند عقائد كثيرة ومناهج فلسفية عديدة ، وقد تم هذا الابداع على الرغم من احترام الهنود لحكمائهم الاقدمين . فالفلسفة الهندية ليست معتقدا دينيا مذهبيا ، بل هي فكرة تدرك من خلال مناهج عديدة .

٧ ـ وأخيرا ، توجد الاسطورة التي هي ضرورة لروح وطريقة الفلسفة الهندية ، ويعود هذا القول الى رج فيدا عندما اعتقد أصحاب الرؤى أن الديانة الحقة تتضمن كل الديانات : فالله « واحد ، لكن الناس يدعونه بأسماء مختلفة » . وتتصف الفلسفة الهندية بتجريبها الفعلي من المظاهر المختلفة للتجربة والحقيقة . فالدين والفلسفة ، والمعرفة والادراك ، والسلوك والحدس والعقل ، والانسان والطبيعة ، والله والانسان ، والظاهر والخفي ، تنسجم كلها من خلال الميل « التجمعي » للعقل الهندي .

عصر الفيدا

من اناشيد رج فيدا

تعني كلمة « فيدا » الحكمة ، وهي تشير الى ان الطريق الذي سار عليه حكماء الفيدا كان طريق من يبحثون عن الحقيقة . والعتبر

« رج فيدا » المؤلفة من اناشيد ، احد اقسام الفيدا الاربعة . ولا يمكننا ان نستغني عن دراستها عندما نأتي الى الفكر الهندي .

ان رج فيدا تمثل الحقبة الاولى لتطور الادراك الديني ، وتدل على دهشة العقل ازاء الكون. وقبل الانتقال الى امثلة من هذه الاناشيد ، لابد من الاشارة الى سرية ماجاء فيها وبالتالي لايمكننا فهمها حرفيا ، ولذلك لابد من التأويل وفهم رموزها لادراك مانرمي اليه .

● إلى سوريا (الاله ـ الشمس)

١ ـ لينظر الجميع إلى الشمس التي
باشعتها العالية ، تظهر الاله
الذي يعرف كل المخلوقات المولودة .

٣ ـ اشعتها تضيء الى مدى بعيد
وتلتمع في الأعالي مثل نار لاهبة
وتضيء بيوت الناس الكثيرة

٤ ـ ايتها الشمس ، ياصانعة النور
انك تسرعين في حركتك ويراك الجميع
وتضيئين الفضاء المنير !

٧ ـ الافراس السبع التي تجر عربتك
تجلبك الينا ، ايها الاله الذي يرى الى امد بعيد
ياسوريا ، ذات الشعر المتلالىء .

٨ ـ ان الشمس قد لجمت الافراس السبع اللامعة
البنات اللامعات لعربتها ،
وتسرع هذه الافراس الملجمة .

٩ ـ عبر الظلام ننظر الى الاعلى
الى النور العالي ، ونحن الآن
نحلق لنصل الى سوريا
الإله بين الآلهة ، النور الاسمى .

● انشودة الخلق

١ ـ لم يوجد الوجود او اللاوجود عندئذ :
ولم يوجد هواء او فضاء قبله .
ماذا كان مخيفا ؟ اين ؟ وبحماية من ؟!
وهل كانت هناك مياه لايعرف عمقها ؟

٢ ـ والموت لم يوجد عندئذ ، ولا الحياة الابدية ،
ولم يكن هناك مايدل على الليل والنهار
وبقوبه الذاتية تنفس الواحد بدون هواء
ولاشيء وجد قبل ذلك .

٣ ـ الظلام كان مخبا بالظلام بادىء الامر
وبدون حدود مميزه ، كان كل هذا مياها
وما صار كان مغطى بالفراغ
والواحد بقوة الحرارة كان

٤ ـ الرغبة دخلت الوحدة منذ البداية
وكانت البذرة الاولى ، وكان الفكر هو النتاج
والحكماء وهم يفتشون في قلوبهم عن الحكمة
اكتشفوا حدود الوجود في اللاوجود .

٥ ـ اشعتهم اطلقت النور عبر الظـلام
لكن ، هل كان الواحد فوق ام تحت ؟
القوة الخالقة كانت هناك ، وهكذا القدرة الخصبة :
وتحت كانت الطاقة ، وفوق كان الدافع .
٧ ـ لا احد يعلم متى كان الخلق
وفيما اذا كان هو انتجه اولا
هو الذي يخطط في السماء العليا
هو وحده يعرف
او يمكن ان لايعرف ، وهو في غبطته .

الاوبانشاد

الاوبانشاد هي الاجزاء الختامية للفيدا واساس فلسفة الفيدانتا، وكما يقول ماكس موللر : « هي منهاج وصل فيه التأمل الانساني قمته العليا » . وقد سيطرت الاوبانشاد على فلسفة وديانه الهند لمدةثلاثة آلاف سنة تقريبا .

اخذت كلمة « اوبانشاد » عن « اوبا » التي تعني قريب ، و «ني » التي تعني أسفل ، و « شاد » التي تعني يجلس . وكانت جماعات من التلامذة يجلسون قرب معلمهم ليتعلموا منـه الحقيقة التي تقضـي على الجهل .

تقلل الاوبانشاد من اهمية الاحتفالات الفيدية والواجبات المذهبية ازاء الخير المطلق المنبثق عن تحقيق الذات . وتشـدد كثيرا على التمييز بين الطريقة الانانية الضعيفة والجاهلة التي تقود الى الكفاية المؤقتة ،وبين طريق الحكمة التي تقود الى الحـياة الابديـة ، لان الصـلاة تكـون باكتشاف الحقيقة والدخول الى ماوراء الذي في داخلنا ، وذلك بتصعيد

الوجدان . ان الاوبانشاد تحدثنا عن الطريقة التي يصل بها الفرد الى الحقيقة المطلقة من خلال رحلة داخلية ، اي بتصعيد داخلي ، وتحدثنا عن مراحل التصعيد في بعض الاحيان .

من اوبانشاد كاتا

● **فشل اللذة والجهل ، حكمة المعرفة الفضلى**

١ ــ الفضيلة شيء ، والموت شيء آخر
وكلاهما مع اختلاف اهدافهما ، شر يفيد الانسان
ومن الحكمة ان يتعلق الانسان بافضلهما
ويفشل ان هو اختار اللذة .

● **الشجرة التي تضرب بجذورها في براهمان (طريق الوصول الى براهمان)**

١ ــ جذورها في الاعلى ، واغصانها في الاسفل
شجرة الدنيا هذه ، الدائمة !
ذلك الجذر هو النقاء حقا ..
ذاك هو براهمان
انه حقا يسمى الخلود
وعلى هذا الجذر ترتكز كل العوالم
ولا احد بامكانه ان يعبر الى ماوراءه
حقا هي الروح .

٦ ــ ان بقية الأحساس غير الممتدة
وثروتها او غيابها
هي اشياء تاتي الى الوجود منفصلة
الحكيم يدرك هذا ولا يحزن

٩ ــ ان شكله لايرى . ولايراه احد بالعين ـ بـ
انه تشكل في القلب ، في القلب وفي العقل
ومن يعرف هذا ..نجله .

١٠ ــ عندما تتوقف الحواس الخمس
وعندما تتوقف معرفة العقل
ولا يتحرك الذكاء .. ذلك هو الطريق الاسمى .

١١ ــ هذا ما يعتبرونه اليوغا
التي هي السيطرة التامة على الحواس
يصبح الانسان عندئذ غير مشوش
اليوغا ، هي حقا البداية والنهاية .

١٢ ــ إننا لاندركها ابدا بالكلام
او بالعقل او بالنظر
وكيف يمكن ادراكه
إلا بقولنا .. هو موجود ؟

١٤ ــ عندما تتحرر كل الرغبات التي تسكن قلب الانسان
يصبح الفاني خالدا !
عندئذ يصل الى براهمان !

يجب الا يهمل الانسان الحقيقة
يجب الا يهمل الانسان الفضيلة
يجب الا يهمل الانسان الازدهار
يجب الا يهمل الانسان التقدم

٢ ـ يجب الا يهمل الانسان التعلم والتعليم

يجب الا يهمل الانسان واجباته نحو الاباء والالهة
كن كمن تكون امه الهة
كن كمن يكون والده الهـا
كن كمن يكون معلمه الها
كن كمن يكون ضيفه الها
هذه الاعمال التي لا شر فيها
يجب ان تعمل هي .. لا غيرها
هذه الاعمال التي نعتبرها جيدة .. يجب ان تحترمها

من أوبانشاد ما يتريى

● براهمان اللامتناه وطريقةاليوغا لتحقيق الوحدة التامةمعه

٣٤ ـ سامسارا* هي فكرة الشخص ذاتها
بجهد يجب ان يطهرها
الانسان يصبح ما يفكر فيه !
هذا هو السر الابدي
. ...
بهدوء الفكـر
يهدم الانسان الافكار الشريرة والحسنة

---

* سامسارا :هي دورة الوجود .

بنات رصينة ، معتمدة على الروح
يتمتع الانسان بغبطة دائمة !
لو ان الانسان يركز فكرة بشدة على براهمان
لتحرر من العبودية والقيد !
عندما نجعل العقل بلا حركة ،
ونحرره من الاسى والكسل
وعندما نصل الى حالة لا عقلية ...
هذه هي الحالة السامية !

العقل في الواقع هو للبشرية
وسيلة العبودية والتحرر معا !
هو للعبودية انه كان يخضع للاشياء !
وللحرية إن كان ينعتق منها .

البـوذيـة

البوذية تاريخ طويل في الهند ، تبدلت فيه عقائدها على مر الزمن . ويشكل تاريخ البوذية تعاليم بوذا وامثال هينايانا الاول ومهايانا المتاخر تعتنق البوذية بعض أفكار الاوبانشاد وتكسبها اتجاها جديدا .

لم يضع بوذا منهجا جديدا للميتافيزياء والاخلاق : لكنه اكتشف من جديد قانونا قديما ، وجعله ملائما لأحوال الفكر والحياة الجديدة . ان حقائقه النبيلة هي انه يوجد الم ، أن له سببا ، انه يمكن التغلب عليه ، وأنه توجد طريقة لتحقيق ذلك .

ويفترض بوذا ان الحياة جدول من الصيرورة ، لا يوجد شيء دائم في الذات المادية والشيء يتعلق بالشيء الاخر ويعتمد عليه .

يعود سبب الالم الى الجهل والقلق الاناني . وعندما نجتنب الجهل والنتائج العملية اللاانانية ، نصل الى النرفانا ، التي توصف بشكل سلبي بانها التحرر من الجهل والانانية والالم ، وبشكل ايجابي بانها الوصول الى الحكمة والرأفة .

هكذا ، يشدد البوذيون على ان وجودنا يحد ذاته الم .. لكن اذ نعي ان مكونات الكائن وشكله زائلة .. نتحرر . ان وعي الجوهر المكنون في اعماق كل كيان في الوجود هو الانعتاق من كل محلية ومركزية يشكلها ذلك الكيان . ويتم ذلك بان نعي انه لا توجد ذات في الجوهر .... لانه متعال .. محايث .. يكون في الكل .. وهو الكل .. ويتسامى عن فعل الكل !

قد تتوضح لنا الفكرة اكثر او استعرضنا جزءاً من نظرية اللاروح أو اللاذات .. وهذا الجزء سيتخذ هيئة حوار بين ملك وحكيم .. فبينما كان الحكيم نياجا سانا جالساً يتحدث الى تلامذته .. وصل الملك ميلندا .. والقى التحية ، وبعد أن قدم مجاملات الصداقة ، جلس الى جانبه بكل وقار . واعاد نياجا سانا التحية ، وبتحيته كسب قلب الملك ميلندا ..

وتكلم الملك ميلندا موجهاً كلامه الى نياجا سانا الموقر كما يلي :
« كيف اسمك ايها الموقر ؟ »

ــ اسمي نياجاسانا ، يا صاحب الجلالة ، ويدعوني كهنتي نياجاسانا وان كان الأهل يعطون الاسماء لاولادهم ، ليست هذه الاسماء الا طريقة تعداد او اصطلاح او نداء او اسم . وفي نياجاسانا لا توجد ذات . وتكلم ميلندا الملك الى نياجاسانا الموقر كما يلي : « بهانب نياجاسانا ، اذا لم تكن توجد ذات : فمن يجهزكم ايها الكهنة بالمتطلبات الكهنوتية ــ الاثواب والطعام والشراب والدواء من الذي يحفظ النصوص ؟ من يقدم نفسه للتامل ؟ من يحقق الطرائق والثمار والنرفانا ؟ من الذي يهدم الحياة ؟

من الذي يأخذ ما لم يعط ؟ من الذي يشرب الخمرة المسكرة ؟ ومن يقترف الجرائم الخمس ؟ في هذه الحال ، اذا لم توجد ذات ، لن تكون الاعمال الخيرة او الشريرة نتائج او ثمار ، ولن يوجد من يفعل اعمالا لاجل الجزاء او عدمه . وربما يهانت نياجا سانا ، لا يكون قاتلا من يقتل كاهنا ، ولن يكون لكم ، ايها الكهنة ، اي معلم او ملهم . عندما يقول « زملائي الكهنة ، أيها الملك ، يخاطبونني باسم نياجاسانا . ما هو نياجاسانا هذا ؟ ارجوك يا سيدي ، قل لي هل ان شعر الرأس هو نياجاسانا ؟ »

— لا ، ايها الملك . — « هل ان شعر الجسد هو نياجاسانا ؟ » — لا ايها الملك . — « هل الاظافر .. الاسنان .. الجلد .. اللحم .. العضلات .. العظام .. مخ العظام .. الكليتان .. القلب .. الكبد .. الطحال .. غشاء الصدر .. الرئتان .. الامعاء .. الاحشاء .. الصفراء .. البلغم .. القيح .. الدم .. العرق .. الدهن .. الدموع .. اللعاب .. البول .. ودماغ الرأس هي نياجاسانا ؟ » — « لا ايها الملك » — « هل ان يهانت يشكل نياجاسانا ؟ » — « لا ايها الملك » — هل الاحساس نياجاسانا ؟ » — « لا ، ايها الملك » — « هل الانطباعات نياجاسانا ؟ » — « لا ، ايها الملك » — « هل الوعي نياجاسانا ؟ » — « لا ايها الملك » « هل ان يهانت والشكل والاحساس والادراك والانطباعات والوعي متحدة هي نياجاسانا ؟ » — « لا ايها الملك » — « هل ان نياجاسانا هو شيء ما بالاضافة الى شكله واحساسه وادراكه وانطباعاته ووعيه ؟ » — « لا ، ايها الملك » — « يا يهانت ، على الرغم من انني اسألك بعد تفكير ، لكنني افشل في اكتشاف نياجاسانا ، حقا ان نياجاسانا هو مجرد صوت فارغ . ما هو نياجاسانا ، هو الذي يكون هنا يا يهانت ؟ انك تقول شيئا باطلا ، وتكذب : لا يوجد نياجاسانا » عندئذ تحدث نياجاسانا الى الملك ميلندا كما يلي : « ايها الملك ، انت ملك لطيف . ارجوك اخبرني ، هل اتيت راكبا ام ماشيا ؟ « اني اتيت في مركبتي » — « ايها الملك ، ان كنت اتيت في مركبة ، قل لي ما هي المركبة . هل المركبة هي العمود ؟ » — « لا » ، يا

بهانت » ـ « هل المحور الذي تدور عليه المركبة هو المركبة ؟ » ـ « لا يا بهانت » ـ « هل الدولاب هو المركبة ؟ » ـ « لا يا بهانت » ـ « هل جسم المركبة هو المركبة ؟ » ـ « لا يا بهانت » ـ « هل النير هي المركبة ؟» « لا يابهانت . » « هل المهماز هو المركبة ؟ » ـ « لا ، يا بهانت » ـ «هل الدولاب والعمود وجسم المركبة والنير واللجام وعصا الحوذي والمهماز هي المركبة ؟ » ـ « لا يا بهانت » ـ « هل المركبة شيء ما بالاضافة الى العمود والدولاب . . الخ ؟! » « لا ، يا بهانت » ـ « ايها الملك سمع اني أسالك بتمعن وتفكير ، لكني افشل في اكتشاف المركبة . حقا ان كلمة مركبة صوت فارغ ، اية مركبة هي هذه ؟ ايها الملك انك تقول الباطل والكذب : لا توجد مركبة . ممن تخاف أن تكذب ايها الملك ؟ اصغوا الي يا سادتي ، ايها الكهنة ، ميلندا الملك يقول ما يلي : انا اتيت في مركبة . وعند سئل : ايها الملك . ان كنت اتيت في مركبة ، قل لنا ما هي المركبة فشل في تقديم المركبة . هل بامكاني ان اسلم بما يقول ؟

وعندما قال هكذا صفق الكهنة لنياجاسانا الموقر الذي وجه كلامه الى الملك قائلا :

ـ « الآن ، اجب ايها الملك ان كنت تستطيع » عندئذ تحدث الملك ميلندا الى نياجاسانا الموقر قائلا : ـ يا بهانت أنا لا كذب : كلمة « مركبة» هي طريقة للعد فقط ، هي اصطلاح ونداء وتعيين ما ، هي اسم للدولاب والعمود ... الخ » ـ « انك تفهم المركبة جيدا ايها الملك . وبالطريقة ذاتها ، وبالنسبة لي ، يكون نياجاسانا طريقة عد والاصطلاح ونداء وتعيين مناسب ومجرد اسم لشعر راسي والدماغ راسي ، وشكلي واحساسي وادراكي ، وانطباعاتي ووعيي ، لكنني ، في المفهوم المطلق ، لست ذاتا »

وقالت الكاهنة فاجيريا امام الملك ما يلي : « كما كلمة « مركبة » تعني اتحاد الاعضاء لتشكل كلا ، كذلك عندما تظهر الجماعات الى الوجود ، نستعمل عبارة الكائن الحي » .

هكذا .. ترشدنا البوذية الى الاستنارة .. بمعرفة جوهر الوجود . وليس مظاهره . فعندما ندقق في عناصر الكينونة واحدة واحدة ، نكتشف انه في المفهوم المطلق لا توجد وحدة حية او ذات ... لتشكل من ثم قاعدة كتعابير مثل « انا اكون » او « انا » وبمعنى اخر ، يوجد الشكل والاسم فقط في المفهوم المطلق .. والبصيرة التي تدرك هذا تدعى معرفة .

عندما يعرف الانسان الاشياء كما هي ، يكون في طريقه الى نكران الاشياء ، فلا ينفعل بها : ويوقفها ، هكذا يعرف الذكي الحقيقة .

اذاً .. الالم نتيجة الثنائية .. ان الخير مؤلم كالشر .. ولا نتحرر من الشر ما لم نتحرر من الخير ايضا . ان لا نرى ما هو ملذ .. مؤلم . لكن .. اذ نوقف فينا الرغبة .. نتغلب على الملذ وغير الملذ .

هكذا تتولد السكينة فينا .. وعندما تنطفىء كل مواضيع المعرفة فينا .. تموت المعرفة ، ونغتبط .

القسم الثاني :

يعد هذا القسم من الموضوع مدخلا بسيطا الى السرية . وهو بذلك يقدم لنا محاولة بسيطة لالقاء نظرة شمولية الى الكون والانسان .

وتقوم الحكمة ، او السرية، على مقولة اساسية ، الا وهي ان كل حياة هي الهية في جوهرها ، ومعرفة الله ، هي رؤيا هذا الفعل ، ان كل حياة هي الهية في الجوهر !

فعندما يتجلى الواحد ، يفيض منه الاثنان .. لان كل تجل لـه قطبان : هكذا يصبح الواحد اثنين ، مع بقائه واحدا . انه في الوقت ذاته متجل وغير متجل . لكنه في تجليه له مظهران : الوعي والطاقة . انهما كوجهي ميدالية .. نرى احد الوجهين دون الاخر .. لكن لا يعني ذلك

انه غير موجود . بالتالي لا يمكن ان توجد طاقة دون وعي .. وهكذا تتجلى الالوهية في كل مظهر حياة .

ذلك هو فيض التعدد من الواحد .. ولسنا ندري كيف تم ذلك .. ولا نستطيع تصوره ، لكنه وقد تم ، وهنا ، في تطور نازل للطاقة الاولى الحياة والوجود . ووجودنا ما هو الا لا نهاية من التنزول عبر درجات سلم يتكون باستمرار من فعل ذلك التطور .

ان تلك العوالم .. اذ تتدرج في نزولها ، تنغلق فينا ، نحن الانسانية التي على عاتقها يقع الفعل المقابل الممثل بالتطور الصاعد مرة اخرى .. حتى الاتحاد بالله .. والفيبوبة فيه .

وهذا الصعود والانفتاح والتطور لا تتم الا من خلال وعي وتجاوز لقوانين الوجود ممثلة في الكارما والعودة .

اولا ــ الكارما والعودة

كانت حقيقة الكارما معترفا بها دائما في الشرق ، غير ان الفضل يعود الى البوذيين الذين منحوها التفسير الكوني الكامل .

تعني كلمة كارما « الفعل » . فكل فعل ينجم عن سبب ويقضي نتيجة والهذا فالكارما بمعناها العام تعني قانون السببية .

اما معنى كلمة كارما الاساسي ، فهو ان الوجود كله من صنع طاقة كونية ، واجراء كوني وحراكة كونية .. وان تكوين الاشياء يتحقق بتلك الحراكة ــ عدم التكوين ايضا .. يعد خطوة نحو التكوين ــ وكل ذلك سلسلة مستمرة ترتبط فيها كل رابطة بالماضي اللامتناهي بروابط لامحدودة ، والكل يدار بعلاقات محددة بحيث يكون عمل المستقبل نتيجة للعمل الحاضر .

وتكمن الاهمية الاخلاقية في هذا القانون في حقيقة ان وجودنا كله نابع من طاقة موجودة داخلنا ، وهي الطاقة التي اوجدتنا . فكما ان سبب الطبيعة كان الطاقة ، يتوجب علينا ، امتثالا للناموس الكوني ، ان نجعل هذه الطبيعة تحقق تلك الطاقة مرة اخرى . ويتم ذلك بايقاظ الذات النوعية . عندها يمتلك الانسان حرية الفعل .. ويصبح خالق الكارما .

ان الرغبة هي مولدة الفعل . لكن عندما تختفي الرغبة ، فان الطاقة الالهية وحدها تصبح مولدة الفعل . وتلك هي غاية الوجود

هكذا ، تكون الكارما قانون القوانين التي يخضع لها وجودنا .. انه يرمز الى التفاعل بوصفه التوازن او رد الفعل الملائم لأي فعل .

يصف الكاتب البوذي غارما تشنغ قانون القوانين في العبارة التالية : « عندما نعبر عنه بالقياس الكوزمولوجي ، يكون قانون القوانين ؛ وهو قدرة فعل ، قوة مذهلة تسير الكون والحياة . وعندما نعبر عنه بالمعنى الخلقي ، يكون قانون القوانين قانونا لا مشخصا يحدث النظام الاخلاقي ، ويعفي من المكافآت الطبيعية ومن الثواب والعقاب . وعندما نعبر عنه بالقياس الميتافيزيائي ، يكون قانون القوانين طاقة ابداعية تحدثها الافعال الجماعية التي تعود لجماعات معينة ، ويدعم قانون القوانين نظام ووظيفة لون خاص تقطنه هذه الجماعات . والخيرا يظل هذا القانون سرا ومعجزة تتملص من امكانيات الفهم البشري » .

اما العودة .. فهي الكارما على المستوى الانساني . انها القانون الذي من خلاله يكون التطور الروحي ممكنا . انها ارتحال الروح عبر حيواتها .. والتجسد مرات كثيرة .

تشتق كلمة التجسد ثانية Reincarnation من البادئة Re التي تعني مرة ثانية ، ومن الكلمة اللاتينية Casnis التي تعني اللحم او الجسد . وتعني الكلمة بمجملها لبس الجسد مرة ثانية .

لقد آمن الشرق بهذه العقيدة .. لانه رأى انها قانون طبيعي .. وانه كان على الانسان لن يحصد ما يزرع .. فيتوجب عليه ان يعود مرات كثيرة .. حتى يحقق غاية وجوده على الارض فيتحرر وينعتق .

ان العودة .. لا تفسر لنا فقط اختلاف المواهب والشروط والظروف بين البشر .. بل هي تعيد لله عدله الفائق وللانسان قدرته على المعرفة والحرية .

ثانيا ــ العوالم والاجساد

يقول شري أوروبندو في احدى قصائده :

لو ان الفكرة عانقت القوة التي انجبت العوالم
لو انها عانقت الفرح باعتباره ابن الفكرة
فهذا يعني ان الاله يحمل في ذاته فرحاً لا يحصى
يحمل فرحاً بأن العوالم والالوان
آخذة بالولادة !

هكذا .. يحدثنا أوروبندو .. هذا المتصوف العظيم .. ببساطة وعمق .. عن ولادة العوالم والالوان .. عن فيضي الطاقة الالهية بقوة فرح لا نهائي .. أين منه فرح فنان بلوحته .. أو موسيقي بموسيقاه انه فرح الله بالتجلي ، بالوجود والانسان .. بالفيض والدفق السرمدي الذي تتجلى به الطاقة الالهية عبر عوالم لا نهائية .. في استمرارية تشابك وتداخل لا انفصال فيها .

ذلك هو فرح الله .. الذي يتجلى فينا .. تلك هي محبته !

تنص العقيدة السرية للحكمة على وجود سبعة عوالم . والعدد (٧) يشير الى الكمال .. واتحاد عالمي الروح والمادة .. فللعوالم الثلاثة

العليا تشير الى عالم الروح ... والاستغراق في الحقيقة .. اما العوالم الاربعة الدنيا .. فتشير الى المادة .. الى الكثافة .. الى الاحساس والانطباعات والانفعالات والعواطف والصور .

تبدأ تلك العوالم .. من الاعلى .. بالمستويين الالهيين .. وهما عالم ADI وعالم Anupadaka يليهما عالم Atma او الوعي الفوقي

ثم عالم Buddhi او اختفاء العقل Manas او العالم العقلي kama او العالم النوراني واخيرا العالم المادي .

ان هذه التسميات لا تشرطنا .. اذا انتبهنا الى انها تمييز شامل وعام لمستويات لا نهائية من الفعل .. واذا دعينا ايضا .. حقيقة هذه العوالم وانعكاساتها فينا ، من خلال أجسادنا المماثلة .. والشرارة الالهية المتغلغلة في تلك الاجساد والكامنة فيها .

اذا .. الانسان في الجوهر كائن روحي .. يتكون كذلك من سباعية ثلاثة عليا او ذات روحية ، ورباعية دنيا .. او شخصية .. والثلاثية المسماة ذاتا هي التي تعود وتتجسد . وتتالف من Buddhi ، Atma و Manas ؛ اما الرباعية فتتالف من العقلي والنوراني والاثيري والفيزيقي .

يعتبر الجسد الفيزيقي هيكل الذات . وكما يحيك العنكبوت نسيجه ليقع فيما بعد اسير هذا النسيج ، هكذا نشكل جسمنا العصبي والحواس الخمس المتوالدة عنه ، ونوقع انفسنا في مصائد انفسنا م، اي في العالم الخارجي . ولا تكون النتيجة سوى ملذات عابرة وآلام ترافقها فعلة الجهل اذن هي اننا نماثل، الى نوحد انفسنا بالجسد الذي لا يعمل الا كاداة او خادم .. اننا لا ناكل لنحيا ، بل نحيا لناكل . وبالمقابل يوجد الجسد لاجلنا ولا نوجد من اجل الجسد ، والالم ينتج من اعتبار صحة العكس .

بالتالي يشكل الجسد عائقا امام فعل تصورنا .. ولكي نتجاوز ذلك .. علينا ان نحبه . واذا احببناه ، فاننا نستطيع فهمه وترويضه وجعله اكثر لطافة . وبذلك نستطيع به ، ومن خلاله ، تحقيق الالهي فينا .. لانه يجب الا ننسى أن المادي ايضا .. الهي في الجوهر .. وتلك هي غاية العودة .. تحقيق عالم الروح في عالم المادة .

أما الجسد النوراني .. فهو ايضا ليس الا اداة .. وكذلك العقلي فالذات الالهية تظهر بمستويات مختلفة في الانسان المادي من اجل الحركة . النوراني من اجل الحس .. والعقلي الداخلي من اجل التفكير .. وهذه بمجموعها تشكل الشخصية الانسانية ..

والمستويان النوراني والعقلي تفعل فيهما قوانين السببية كما على المستوى الفيزيقي .

وكما ان الجسد المادي مجبول من المادة .. كذلك الجسدان النوراني والعقلي مجبولان من مادتي العالمين النوراني والعقلي .

يمكننا تلخيص عمل الجسد النوراني بنقاط ثلاث رئيسية :

١ ــ انه يحول الى احاسيس . كل الاهتزازات التي تصلنا من العالم المادي عبر حواسنا .

٢ ــ ثم يضفي عليها .. المشاعر والعواطف .

٣ ــ ومن ثم .. تحت وطأة الذاكرة .. ينتقي الاحساس المقبول من الاحساس غير المقبول .

ومن هنا تنشأ الرغبة .. وعند هذه النقطة يصعب علينا التفريق بين النوراني والعقلي التحتي .. وتبدأ المشكلات هنا ايضا .. عندما نبدأ بالرغبة او باختيار ما نرغب .. نقع في مطب الاشراط .. ولكي نتجاوز ذلك .. ومع بقاء ما هو مرغوب وما هو غير مرغوب .. علينا الا

نرغب ولا نرفض بالمقابل .. وما يعيق تطورنا .. ليس الشعور بل التعلق بالشعور .. نحن لعبة لما نرفض .. والحيارى مما نقبل ! وما نريد الا نفعله .. ذلك نفعله .. اذا .. التحرر من الرغبة واللارغبة .. هو التطور والانفتاح على الحقيقة اكثر .. ونحن لا نستطيع ان نتقبل افكارا جديدة اذا كنا مشروطين بافكار سابقة ..

تتم الحرية من الرغبة .. بوعي الرغبة نفسها .. وتتم الحرية من الرفض .. بوعي الرفض نفسه .. اننا نحب اشخاصاً معينين .. ولا نحب آخرين .. بل ثمة اشخاص .. نحب منهم صفات معينة ولا نرغب فيهم صفات اخرى .. فهل هذه هي المحبة ؟! وبالطبع لا .. هناك محبة اصفى واعظم .. والا .. فلماذا لسنا في سلام دائم ؟!

عندما لا يعود هناك رفض .. تختفي الرغبة .. وبذلك يصبح جسدنا النوراني اداة قادرة على تحقيق عملها في الاتحاد بكل مظاهر الوجود والحياة .. دون رغبة او رفض ! يتم ذلك بمحبتنا للكل !

اما الجسد العقلي ، فهو الجسد الثالث المكون لشخصيتنا . ويمكننا القول انه الطف من النوراني .. وحاذق اكثر .. لذلك تكون الافكار اشد من الاحاسيس .. ونستطيع ضبطها اكثر من المشاعر والعواطف .

ان العقل دوامة من الافكار فاذا استطعنا تركيزها .. او توجيهها ، فاننا بذلك نضبط هذه الطاقة .. لكننا لا نحقق الوعي الا بتجاوز الفكر ذاته ..

ان التأمل ما هو الا ما يأتينا عندما يكون الفكر صامتا . عندما نحاول ان نتأمل .. لا نصل فورا الى الغيبوبة .. لكن المهم ان نصل الى الغيبوبة عن الرفض وعن الرغبة وعن المحاكمات . فاذا كان هناك جهد لوقف الافكار ، فهذا يعني انها لا تزال موجودة اذا .. علينا ان ننظر اليها كأنها لا تهمنا .. ولا تعنينا .. وهكذا نبدأ بالتحرر منها .. ونكون قادرين اكثر على تقبل الطاقة الالهية والشعور بها .

ان عالم الافكار هو عالم الاختلافات والتناقضات ، بينما عالم المعرفة الصافية .. هو عالم الوحدة والجوهر . عندما نعي ان الاختلاف في جوهره وحدة .. نتحرر .

« ان كل معرفة ضرورية ، وذات يوم سنعرف كل شيء .. ولكن طالما اننا لا نعلم بعد الا جانباً من المعرفة ، فليكن .. ولنعمل على ان يكون الاكثر اهمية . والان .. الاكثر اهمية لنا .. هو ان نعرف انفسنا »

انها الطريقة الوحيدة التي تساعدنا على الانفتاح على عالم الروح .. والتملص من كل انانية ، والتحرر من نطاق الفردية ومن كل رغبة وكل اشراط على مستويات العقل والنفس والجسد .

لئن كان الحديث عن العوالم والاجساد . صعبا ، فليس الحديث هو الغاية . ويكفي الآن الحديث عن هذه العوالم وهذه الاجساد .. ولنترك حديثنا عن العوالم الأخرى ، فلست ادري ان كنت استطيع التعبير عنها ، وبخاصة ان الوقت ضيق .. ولكن كيف نعبر عن عوالم الروح وعن الشرارة الالهية فينا ؟! أليس من الافضل لنا ان نحقق ذلك أو ان نحاول الشعور به .

ثالثا ــ التطور

ان الفيض له حقل .. هو التطور . والكارما هي القانون الذي يسهر على تحقيق الانسجام في هذا الحقل . ولما كانت المحبة هي الوجه الديناميكي الداخلي للحقيقة ، وهي المعرفة في حركة .. وفعل ، فان التطور هو المحبة عندما تفعل فينا .. التطور هو تحقيق المحبة ! .

ان الوعي يتطور ليصبح الوعي المنفتح .. والعقل يتطور ليصبح العقل المستنير ، والمادة تتطور لتصبح المادة المتألهة .

فان ننفتح على الحقيقة .. يعني أن نعي ماذا يحدث على كل مستوى أي أن ندخل في حالة طنين resonance مع حالة الكون على كل المستويات وفي كل لحظة .

ان الانا .. تشكل لنفسها فكرة ، وتتمركز على هذه الفكرة . وعندها نرى الكون كله من خلال هذه الفكرة أو هذه الانا . ولكن ، ان كان التطور يتم فقط باتجاه الحقيقة ، فان هذا التطور هو فعل وعي للذاته .. اذا لا يوجد سوى ممثل واحد في الكون وفي الانسان .. ولا يتم هذا التطور بوجود الانا والمركزية ، لان الانسان عندها لن يعي الكل .. وسيدرك كل شيء من خلال اناه ومركزيته .

عندما يبدأ الانسان بالتطور .. عندها .. لا نستطيع القول انه يفعل شيئا .. ولن يفعل شيئا . يكفي ان يترك الاشياء تفعل .. ان يترك الطاقة الالهية تفعل فيه .

وهكذا .. لا نعود منشغلين بتطورنا الخاص ، بل نكون متيقظين للتطور الذي يفعل فينا وحولنا وهكذا تكون حياتنا قد تبدلت تماما .

ان من يوجد على درب التطور ، لا يوجد من اجل نفسه ابدا .. فقط من اجل الاخرين ؛ انه ينسى نفسه من اجل خدمة الانسان . انه ريشة في يد الله ، بواسطتها يعبر عن مشيئة الله ههنا على الارض . انه في الوقت نفسه شعلة حية من المحبة التي تملأ قلبه .. فيملأ بها الكون .

خاتمة

هكذا .. يصلنا عبر آفاق الماضي صوت القرون . انه صوت حكماء الهملايا ونساك الغابات ، وهو الصوت الذي وصل الى الاجناس السامية ، وهو الصوت الذي نادى به بوذا والعمالقة والروحيون الآخرون ويشبه هذا الصوت بالجداول الصغيرة التي تنبع وتتدفق وتأتي من

الجبال ، فهي تختفي حينا ، وتظهر حينا آخر ، تتدفق اقوى ، حتى تتحد في النهاية بفيضان واحد ضخم . ان الرسائل التي تأتي الينا من الرسل والانبياء والقديسين والقديسات في كل الجماعات والامم ، تتحد في صوت عال .. يكلمنا عن الماضي .

ذلك هو صوت الحكمة التي ايقظت فينا صوت الداخل ، وعلمتنا أن ننصت له ، فقادتنا بذلك الى التجربة الداخلية ، واعلنت ان جوهر الدين هو التجربة الروحية وان غاية وجودنا هي تحقيق تلك التجربة .

لقد كان شرقنا القديم غنيا بتجارب روحية عظيمة ، قامت عليها فلسفات وديانات كثيرة ، عبرت بمناهج عدة ولكن برمزية فائقة ، متحدة في الجوهر ومتماثلة عن الحقيقة الواحدة .

فالفلسفة السرية في الهند دعت الى الكائن الاعلى .. الاله الواحد ، كما حدثتنا عن الكارما والعودة والتطور وقد تدهش كمسيحيين ، اذ نعلم ان تلك الديانات القديمة ، قد عرفت الثالوث في الواحد .. كما عرفت الصلب والقيامة من الموت ، ورموز اخرى نعتقد انها لم توجد عند غيرنا .

لقد عرف الهندوس ثالوث (براهما ـ فيشنو ـ شيفا) الواحد في ظهورات ثلاثة ، كما عرفوا التجسد الالهي لكريشنا هو فيشنو وقد تجسد .. انه الابن . وتحدثنا اسطورة كريشنا عن امه العذراء «ديفاكي» وكيف خبأت طفلها وحمته عندما أمر الملك الهندوسي « كاسنا » بقتل الاطفال حديثي الولادة . وتتابع الاسطورة حكايتها حتى تنتهي بصلب كريشنا . وهكذا عرف الشعب الهندوسي ،منذ القديم ، رمز الصليب .. بكل ما يرمز اليه من تحقيق عالم الروح في عالم الزمن .

اما اسطورة بوذا ، فتحدثنا ايضا عن ولادته من عذراء ، وان كائنا سماويا بشرها بأنها ستلد احد عظماء البشر ، وكان يحمل في يده زهرة

لوتس . اما تلميذ غوتاما بوذا المفضل فكان « اناندا » ، وقد صورته الاسطورة على شكل مشابه تماما ليوحنا المعمدان !

هكذا .. كان مشعل المعرفة يضاء في اماكن مختلفة من شرقنا .. وفي ازمنة مختلفة .. متنقلا بين الشعوب والامم التي كانت تؤجج ناره وتزيدها سطوعا . ان خير مثال على ذلك انتقال رسل الامبراطور البوذي « اشوكا » الى جبل الكرمل وتأسيسهم المدرسة الاسينية التي اعتمدت التعميد بالروح والطعام النباتي ويصور لنا يوحنا المعمدان .. خير تصوير حياة الاسينيين .

ولو انتقلنا الى مصر القديمة فاننا نجد كذلك الحكمة عينها .. والرمز نفسه ! لقد تميزت ديانة المصريين القدماء بمعرفة الالهي الواحد المسمى آمون — رع . أما ما نعرفه من تعداد الالهة ، فتلك كانت تجليات لذلك المبدأ وتحقيقات له .

كذلك نجد لديهم الثالوث ممثلا بأوزيريس وايزيس وابنهما (حورس) . كانت ايزيس أم العالم ، وكانت تمثل بالام العذراء حاملة بين يديها طفلها حورس وقد وقفت على القمر بشكل هلال . وكانت تسمى ايضا أم الله واميرة السماء ، والعذراء السماوية !

ان اكتشاف الميثولوجيا والعقيدة السرية المصرية تم بفضل ج . ف شامبوليون الذي حل رموز اللغة الهيروغليفية ، واستطاع بذلك الباحثون ترجمة الكتب الايزوتيرية وكتاب الموتى . وقد وجد فيها تشابه كبير مع النصوص الواردة في التوراة والانجيل . وقد مثل فيها حورس كابن الله ، وكان يصنع العجائب ، وقد تحمل الالام ، وصلب بين رجلين ، وقام .

بعد هذا العرض البسيط ، نلحظ تماما ان هذه التماثلات في الديانات القديمة ، تجد وحدتها وعمقها الجوهريين في السرية . فهمنا .. نفهم

الثالوث الواحد .. فنعي الفيض . ونعرف معنى التطور .. ونعرف كيف نحققه وكيف نحمل صليبنا ونتبع يسوع !

اننا لا نجد تلك التماثلات عند المصريين القدماء او الهندوس والبوذيين وحسب ، بل عند قدماء اليونان والفينيقيين والكلدان والفرس والصينيين ، بل في كل مكان وكل زمان .. ذلك ان الحقيقة معلنة دوما وهناك دوما .. من يحققها .

وبعد ، هل يحق لنا أن نتساءل فيما اذا كانت تلك الحكمة المعلنة منذ القديم بعيدة عن الحقيقة المطلقة ؟

يصرح القديس اوغوسطينوس في « استدراكاته » : « ما هو معروف كديانة مسيحية ، قد وجد عند القدماء ، ولم يكن هناك زمان لا يوجد فيه هذا الدين ، منذ وجود البشرية حتى تجسد المسيح عندما اصبحت الديانة الحقيقية .. التي كانت موجودة .. تسمى المسيحية . »

تلك هي الحكمة القديمة .. تلك هي ديانة التجربة الروحية ، تلك هي الديانة التي تجسد المسيح على الارض من اجل بعثها مجددا .. بعد ان اضاعها اليهود .. عندما اضاعوا مفاتيح الحكمة ..

هكذا ندرك غاية وجودنا .. فاذا هي يعبر عنها بكلمات ولغات عديدة لكننا جميعنا يمكن ويجب ان نشعر بها .. ونحققها فينا بالروح .

هكذا فقط ندرك قدسية العمل الداخلي .. عندما نعاين التجربة الداخلية .. ونحققها .

ان علاقة الانسان الروحية بالله تتجلى بالمحبة ، بالشعور بالقدسية

والصفاء ، وهو شعور يأبى أن يتخلى عنه الانسان اذا ما ادركه وحققه كانت كلمات افلوطين الاخيرة : « كنت انتظركم قبل ان يرحل ما هو مقدس فيّ لكي يتحد بذاته في الكون » . ويقول اوغوسطينوس : « واذ

ذكرت ان اعود الى نفسي ، دخلت الى اعماق روحي . واذا كنت دليلي دخلت وشاهدت بعين روحي ، وفوق عين روحي ، وفوق عقلي .. النور الذي لا يتبدل . » وتقول القديسة كاترين : « الله كياني ، حياتي قوتي ، غبطتي ، هدفي ، وسروري » ويقول المتصوف الهندي الكبير شري اورويندو :

« لا ريب في اني لا ابتغي عناصر ارضية
ولكم اتذوق طعم ثمار الجنة ونباتاتها
لانك ابدلت حاجات غرائزي
من متعة بشرية الى مفاجاة ربانية »

ان كل هؤلاء ، وكثيرون غيرهم ، اذ يعاينون نور الحق في تجربة روحية ، لا يستطيعون التخلي عنه ، لانه يغمرهم ويجذبهم اليه بمحبة .

يقول « وليم جيمس » في كتابه تنوع التجربة الدينية : « ان التغلب على كل الحدود العادية بين الفرد والمطلق هو العمل الصوفي العظيم . في الحالات الصوفية نصبح واحدا مع المطلق ، كما نصبح واعين لوحدتنا . هذه هي الاسطورة الصوفية الدائمة والمنتصرة والتي نادرا ما تتبدل او تتأثر بالمعتقدات والبلدان . ونجد في الهندوسية او في الافلاطونية او في الصوفية او التصوف المسيحي ، ذات الملاحظة تتكرر دوما ، حتى انه يوجد اجماع في الاقوال التصوفية ، اجماع يصر انه ليس للصوفية الكلاسيكية وطن او يوم ولادة . انها دوما تتحدث عن وحدة الانسان والله »

إنّ صدور الله واظهار معنى الحياة ولغزها في روح الانسان هو جوهر الشهادة الصوفية ، وجوهر كل حكمة وكل دين .

هكذا يكون تحقيق البصيرة هو هدف المحاولة الدينية ، واما الوسيلة فهي حياة اخلاقية وفن التامل وانه لغاية الجمال والسعادة ان نعرف

وجودنا ، ونحيي الكامن فينا .. ان نشعر المحبة تتفتح في أعماقنا ، أن نبتعد عن الشر . محققين الفضيلة والوعي .

ان التطور النازل ينزع الى التركيز في جوهر مفضياً بذلك عن الحقيقة في لا نهاية صدور مستمرة ، مقدما لنا سلسلة الوجود الكبرى : فلنغتبط .. ولنفرح بوجودنا ؛ ولنشعر بكل ما فيه من عمق .. لنشعر العلاقة الانسانية ما بيننا .. وعلاقتنا مع الله الاب في المحبة .

هكذا فليكن بحثنا عن الحقيقة .. التي بعمقها اللا نهائي ، تجذبنا إذاك إليها .. فنستغرق فيها ، ونعزف والكون أنشودة اللا نهاية !

المراجـــع :

(١) الفكر الفلسفي الهندي ـ د. سرفبالي راداكرشنان و د. شالرز مور ـ ترجمة ندرة اليازجي .

(٢) المادة والروح ، تاليف جديد ـ ندرة اليازجي .

(٣) رؤيا الهند ـ عن مجموعة مؤلفين .

(٤) تقديم الهند ـ ج. ن. س. راغهافان .

(٥) مجلة الكاتب العربي ـ العدد الثامن ـ « الحرية الابداعية ومبدأ الشمول » ـ ندرة اليازجي .

6. L'Esoterisme - Lue Benoist. Collection que sais-je ?
7. La Philosiphie esoterique de l'Inde, J. C. Chatterji.
8. Histoire de la Logique - A. Makovelohi.
9. Introduction aux cours de théosophie, Tran thi Kim Dieu.
10. Cours de Théosophie - Ranielle Audoin.
11. Revue le Lotus Rleu - No Juin /Juillet 1984.

★ ✱ ✱

فجيعة الروح المبدع في نصوص اللاكتابة

صالح العياري

مقدمة على سبيل البحث

ليست هذه المقالة الصغيرة ، دراسة في نقد النص المبدع ، وتقصيا نقديا في شؤون حركيته الفنية . وانما هي تمثل شبه بيان أدبي ، حاول بصورة متواضعة ، ان يلخص ويقدم نماذج من اللا كتابة الشعرية العربية الراهنة ، التي اصبحت تشكل خطرا في عمق الثقافة وتدنيسا للروح المبدع . ومن جهة اخرى فان طغيان هذه اللا كتابة بات بصورة ادق يهدد العلاقة الطبيعية بين القارىء والاثر الادبي ، تلك العلاقة المتينة التي تشكل الرابطة بين الطرفين . ولعل غياب الشخصية الابداعية هو الذي شكل هنا حجر الزاوية ضد تقهقر

الروح المبدع في نماذج هذه اللا كتابة الراهنة . ومن هنا فصاعدا فان اي حديث يدور حول مسائل العمل الادبي والفني ، يجب ان يتناول اولا واخيرا شخصية الكاتب الابداعية التي فقدت خصائصها العليا في هذه الكتابات اللا نصية ، التي سنعرض لها في آخر هذا المقال . اضافة الى تضخم الفردية العادية ، وكسرها لديناميات الروح المبدع في هذه الكتابات المذكورة .

وبمعنى آخر فان التضارب او انعدام الانسجام بين الشخصية الابداعية والشخصية العادية في ذات الكاتب ، هو الذي ادى ايضا الى فك ارتباط الروح المبدع عن شخصيته ونظرا للتعالي الذي اصبحت تفتقر اليه الشخصية العادية للكاتب ، فانها باتت مصدر التخريب النواة الداخلية للروح المبدع . إن هذه الكتابة اللا نص ، والتي لا تمثل معنى للكتابة الابداعية ، تمثل اليوم الانفصام ، او بالاحرى القطيعة بين الشخصية العادية للكاتب ، وبين شخصيته الابداعية . وبصورة ثانية ، فان الروح المبدع الذي يشكل النقطة النووية العليا لذات الكاتب الابداعية ، يكون في هذه الحال قد فقد طاقة خلقه في مقابل سيطرة ذاتيته الفردية العادية بشروطها الخارجية . وحول هذه المسألة المتعلقة بذات الكاتب الابداعية والعادية يمكن توضيح ذلك كما يلي :

إن معظم مدارس الفن وعلم الجمال تتفق بانه ثمة نموذجان للشخصية الابداعية هما اللذان يشكلان مولد الاثر الادبي والفني .

إن النموذج الاول للشخصية الابداعية يشكل ازدواجية او ثنائية بين شخصية الكاتب العادية من جهة ، ثم شخصيته الفنية الخالقة من جهة ثانية . وهنا لا يوجد التنافر حين يكون الروح المبدع فاعلا وحيا بينهما . وعلى هذا المنوال فعندما تحين ساعة الولادة عند هذا النموذج الاول . تنفصل شخصية هذا النموذج الابداعية تلقائيا بصورة عفوية

عن شخصيته العادية ؛ وذلك دون أن يحصل انفصام أو خلل في الهيئة الشخصية العامة للكاتب . وعلى هـذا النحو الخاص تأخذ كل من الشخصيتين المنسجمتين دورها الطبيعي في ذات الكاتب في اطار هـذا النمـوذج .

اما النموذج الثاني للشخصية الابداعية فهو يمثل في الحقيقية ادغاما وانصهارا بين الشخصيتين ، الشخصية الفنية والاخرى العادية ، حيث هنا تتحد شخصية الابداع بشخصية « العادي » واليومي . ولكن درجة الانفصام والازدواج تكون اقوى وابرز لدى هذا النموذج الابداعي . وفي هذه الحالة الثانية ، يكون الفنان او الكاتب تحت سيطرة زمنية تامة ومعاشة للموقف المبدع الذي يعيشه الفنان بكل لحظاته ، وينعكس بمظاهره في كل حركاته وتصرفاته الكبرى والصغرى . وباختصار فان هذين النموذجين للشخصية الابداعية يمثلان حدود الهوية العامة التي تتحدد فيها بوضوح حركية الروح المبدع . ومع دقة هذه الرؤية النقدية وسلامة منطقها ، فاننا لا ندرك بالضبط المدى اللا متناهي الذي تعمل فيه شخصية الفنان . ومن هذا المنطلق ستكون معالجتنا الاولى للموضوع مخصصة للنموذج الذاتي متعاليا ومن ثم يمكن تحديدنا للنموذج الابداعي الذي تلده الذاتية المتعالية ، لانه لا يمكن تصور هذا النموذج الابداعي خارج وجود تعالي الذات التي تشكل روح الكائن البشري . وهكذا فان اي خلق ابداعي لا يصدر عن تعالي الذات الفردية ، يبقى خلقا في حدود الوجود الظاهري ولا يستقيم له طريق الاستبصار امام غابات الوجود العميقة .

إن فقرا ما يصيب النموذج الذاتي متعاليا في امة بعينها ، يعرض وجودها المادي والمعنوي للتفسخ والانحدار .

النمـوذج الـذاتي متعاليـا

قبل ان نتحدث عن الوجود وعلاقات الاشياء ، والظواهر والافكار ، والقيم التي يتشكل منها وجود العالم ووجود الكائن البشري ، فانـه يجدر بنا منذ البدء ان نترك وجود العالم جانبا ، ولنضع مهمة البحث في الذات والفرد في أول الطريق . لانه لا وجود يكون بمعناه الا بوجود الانا الذي عينه واعطاه معنى خاصا لوجوده . وبمعنى آخر يجب بالضرورة تعيين نموذج للذات المتعالية في صورتها الارقى : إن هي التي تزود هذا الوجود باصل الوجود وتصبغ المعنى الذي يعطيه شكلا معينا للوجود . من هنا يستلزم علينا تحديد هذا النموذج الذاتي متعاليا ، لان وجوده وحده يمكن الذات من بلوغ مرتبة التعالي والاستشراف على الافعال والحركات التي تصدرها لتصير في النهاية الى ذاتها في الواقع .

إن الذات الفردية لا يمكن أن توجد بالفعل ، الا اذا تمكنت من مرتبة التعالي . وصاهرت وجود الطبيعة في المطلق . اي ان على هذه الذات ان تستغرق في الطبيعة وتتمثل افعالها ووجودها في المشهد الاول ؛ ثم تنفصل عنها في المشهد الثاني لكي تتمايز وتخلق بذلك طبيعتها الانسانية الخاصة بها . وبالتالي فان اول مهمة تعترض تحقيق النموذج الذاتي متعاليا . يتمثل في الامتحان الصعب الذي تقوم به الذات في استغراقها وتمثلهـا لقوانين ووجود الطبيعـة التي تشكل وجودهـا النهائـي . وبصـورة أخـرى فهي ان يتوصـل هـذا النمـوذج الى تحصـين تمازجه وتعضيه في الواقع الذي اوجد فيه . ثم أن يتموضع ثانية في موضع التمايز والاستعلاء على هذا الوجود والواقع نفسه . وهذا الدور المزدوج للذات المتعالية ، هو الذي يشكل النقطة العليا للفردية الانسانية. ولعل وضوحهذه الازدواجية للنموذجالذاتي متعاليا بينالادنى والاعلىالذي يعين وجودها . تجليه لنا على نحو دقيق الشخصية الابداعية من خلال الاثر الفني الذي تخلقه . وبشكل آخر نقول ، ان النموذج الذاتي متعاليا هـو الذي يستشـرف بحريـة على وجـود الوجـود في تظاهراتـه Manifestations الدنيا والعليا بواسطة جوهر الفعل الذي تمثل غايته

تجاوز « الادنى » لكي يحيله نهائيا الى صورة تماثل الاعلى المثال في ماهيته ووجوده . وفي هذا السياق فان « الادنى » هنا يشكل من جهة اخرى المحرض الحيوي والنقيض للوجود المتعالي ؛ الذي يدفع هذا النموذج باستمرار الى التحقق في التمايز والانفراد . وبهذا المعنى تبدو الذات الفردية مبنية على ركيزتين انطولوجيتين . اولهما انطولوجية الذات السفلى المعينة « بالواقعي » .

وثانيتهما محددة بانطولوجية الذات العليا المجسدة (بالمثالي اللا عيني) وهاتان الركيزتان تشكلان « ثانوية » وجودها الخاص . ونتيجة لذلك فان تحديد النموذج الذاتي متعاليا لا يتم الا من خلال تماهي « الادنى » « والاعلى » المكونان لنظام الفردية الشاملة . وهنا استمح منكم ان أبين لكم على سبيل الافتراض وجود مبدأ ذاتي هام يشكل في نظرنا ركنا اساسيا لبناء النموذج الذاتي متعاليا في الزمن وخارجه .

وعلى هذا النحو ، فان هذا النموذج عندما يكون في الزمن : يحاول أن يكسر مطلقه ويفتت وجوده ، وبالتالي فانه يحوله من مستوى الواقع الى مستوى الحقيقة . اما عندما يكون هذا النموذج خارج الزمن: فانه يسعى ان يكون حوارا Dialogue في اللا زمن ؛ وبذلك يستغني عن الحقيقة والواقع الناتج عنهما ليعتلي بوجوده الخاص الى مثال جوهر الوجود . وبهذه الصورة فان الحوار يصبح الشكل المطلق الذي يكتمل فيه مشروع النموذج الذاتي متعاليا . والحوار هنا في معناه الاشمل يمثل استعمال اللغة الاصلية بما تحمله من علامات واشارات ودلالات واحاسيس كوسائط بيننا تسعى الى جمع الشمل والالتقاء . وعندما تكون حوارا مطلقا وشاملا في الداخل والخارج معا ، يعني ان نحقق انفسنا في الوجود الاول . وبهذا الصدد يقول هولدرلين في احدى قصائده الشهيرة ما يدعم هذا المقصد :

« تعلم الانسان كثيرا
ومن ارباب السماء سمى الكثير
ومـذ كنـا حـوارا
وكنا قادرين على ان يستمع بعضنا الى
بعض . »

إننا حوار ، وهذا معناه كما يقول الفيلسوف الالماني هيدغر ، اننا نستطيع ان يستمع بعضنا الى بعض . واننا حوار وهذا معناه أيضا ودائما اننا حوار مفرد واحد . ولكن هذا الحوار لا يمكن ان يكون مطلقا ومتعاليا ، الا اذا تمثل من جهته الحس بالمشاركة الكلية بين الاشياء جميعا وبين وجوده . وهكذا يصبح الحوار مفردا وشاملا حين تمتزج اللغة الخالصة بالحس الخالص وتتخاصر مفردات الارباب بكلام ، البشر وبحفيف أوراق الشجر ، وصمت الحجر . وأخيرا أن تكون حوارا ، يعني ان تكون الانا والاخر والاشياء في نفس الوقت . لكنه من جهة أخرى هل يتحقق شمول هذا الحوار في الزمن ام خارجه ؟

إن الحوار هنا كظاهرة تساهم في تحقيق النموذج الذاتي متعاليا ، لا يمكن أن يوجد في نظرنا الا اذا حولنا المجرى القدري لذواتنا خارج الزمن ، لاننا في هذه الحالة نخرج من الزمن الذي اوجدنا لكي ندخل في زمن لا مرئي نحن نرغب في صنعه وخلقه ، وهذا ما أردنا أن نسميه « باللا زمن » . إن اغراق ذواتنا كحوار مُوحّد وشامل في « اللا زمن » يعني لنا من جهة أخرى ، التظاهر المطلق لرغبتنا في اكتشاف زمن آخر نحقق من خلاله انفسنا خارج الشروط الاستعبادية لزمن الوجود . ومن جهة ثانية ولكي تحقق هذه الرغبة المطلقة زمنها المثالي في « اللا زمن » فانها تدرك ذاتها في الما وراء ، لانها من خلاله تحصن وجودها من السلطات الخارجية للزمن الذي لا يرغب في ان تكون هذه الرغبة خارج نفوذ استبداده . وبذلك فان كل من يريد التوصل حقا الى ادراك هذه الرغبة المطلقة في الما وراء ، عليه اولاً ان يتموضع خارج الزمن او في اللا

مرئي ، حتى يصبح هذه الرغبة نفسها . وقياسا على ذلك فان النموذج الذاتي متعاليا يتحول في هذا الوجود اللا مرئي ، من مستوى الوجود العادي الى مستوى وجود المستعلي ، وجوهر يحدد المراكز في العالم .

ومن خلال الحوار الشامل في اللا زمن ، فان النموذج الذاتي متعاليا يستطيع ان يبني خصائص ذاته ويغذي كيانه الخاص ، ولذلك فان كان هذا الوجود ابداعا ، فهو يكون ، وإن كان عدما ، فهو ايضا يكون في دوائر الاستعلاء ، كما ان هذا النموذج الذاتي متعاليا يشكل المركز الذي يؤهل الشخصية الابداعية ويعطيها وجود المثال . واخيرا فان تطرقنا لمسألة الذاتية المتعالية ووجودها الاستعلائي ، تعد في نظرنا النـواة المركزية التي تنبثق منها الشخصية المتعالية وشخصية الابداع .

فقد الشهوة العليا وزيف الابـداع

لقد بات من المقطوع به بداهة ان كل الموجودات العضوية وغيرها ، تؤثر فيها الرغبة حسب الدرجة والنوع ، واحيانا تكون سببا اما في الصعود بها الى مصاف الوجود العليا ، واما الى الدمار والهلاك ، وبالتالي فانها تبعث في هذه الموجودات قوة الحركة ونشاط الديمومة .
ولو نرجع على سبيل المثال الى اسطورة الخلق البشري الدينية سنجد ، بأن الرغبة هي التي دفعت بحواء الى أكل الفاكهة « الحرام » ؛ ومـن ثم هي التي جرت آدم لاحقا ان يشاركها في تلك الرغبة ونتيجة لمخالفتها اوامر الرب ، وذلك بأكلها التفاحة الحرام ، فلقد حرمهما من الحيـاة الابدية في الجنة الموعودة . واخيرا فانهما نالا عقاب الدنيا والاخرة ، ثم فرضت عليهما نهاية الحياة المتمثلة بالموت . وهكذا نجد بأن المشقات والآلام ، والمسرات والطموح ، اصبحت كلها من نصيب الحياة البشرية . بل انها تشكل القسم الحيوي الذي يصنع غايات الناس . وإن وجودها اصبح اساسا من صلب الرغبة . لكن من هنا فصاعدا سأستبدل كلمة الرغبة « بالشهوة » وذلك نظرا لما فيها من قوة داخلية للحس وتدفق ايحاء

يدفع الى الاستغراق في عالم الموضوعات والاشياء المشتهاة من قبل المشتهي . فمثلا عندما اقول انني « أشتهي » الان الحصول على هذه اللوحة الفنية ، فذلك معناه اني أريد امتلاكها مطلقا وبذلك . وعن طريق « شهوتي » الخاصة ، فان قوة الامتلاك هي التي تجعلني احدد موضوعي واهميته بالنسبة لي . حين اشخصه في الحالة الاولى واعطيه ثانية صفات من عندي حتى يصبح موضوع شهوتي . وعلى هذا الاساس ، فان الشهوة هي التي تحرضني دائما على خلق الاشياء والموضوعات ، ومن ثم تحقيق وجودها ، حتى يتاح لي الحصول عليها ، حيث يتحدد بها وجودي ويتماهى بها حيث تكون . وبصورة ثانية فاني أحقق معنى وجودي حين تدفعني « الشهوة » الى التملك والسيطرة على ما هو في حيازة وجودي ؛ بما فيه انا هذا الموضوع - Sujet - إن لموضوع « الشهوة » انطلاقا من الوجود الذي تريد امتلاكه وصياغته في صورة مثلى : اهمية كبيرة في توجيه النشاط الحسي والذهني والغريزي للكائن البشري . وإن هذه « الشهوة » التي نقصدها ، متمثلة هنا بالوجود الاعلى لها ، وذلك لانه يوجد في نظرنا مستويين « للشهوة » .

اولاً : وجود الشهوة الدنيا ، وثانيا : الشهوة العليا . وفي هذا السياق فان ما يهمنا هنا هو ، هذه الشهوة العليا ، لان لها تاثيرا عميقا على الفن . وباختصار فان الفن ايضا لا يكون فنا ، الا اذا كان « للشهوة » العليا أثر فيه يسمو به ويصعد من جماليته . اما الشهوة الدنيا فهي مجرد شهوة غريزية محضة . إن مشهد زهرة غريبة ، مثلا ، هو الذي يطلق في الفنان « شهوة » غريبة خاصة ، تدفعه للتعبير عن شكلها ، وهيئتها وحركتها في الجو الغريب الذي وجدت فيه . وبذلك فان « الشهوة » حين تكون تعاليا منصهرا في الشيء المشتهى : فهي التي تخلق الموضوع ، وتستدعي وجوده مهما كلفها الثمن . لكن هل تستهدف « الشهوة » العليا وجود موضوعها تم التحقيق في وجوده دون وجود الغير ؟ إن الشهوة في الحقيقة تحقق موضوعها لا لكي تستغرق فيه وحدها ، بل انها تذهب الى الاخر ليشاركها في وجوده ، لان حيازتها

على الموضوع لذاتها والاستغراق فيه لوحدها ، لا يحقق لها وجودها الكامل . وبالتالي فان « الشهوة » في مستواها الادنى وتعاليها ، تصدر عن موضوع وتنتهي اخيرا في موضوع آخر . وعلى هذا المنوال فاني عندما اشتهي ممارسة الحب لا اشتهيه لوحدي فقط ، بل اني اسعى الى وجود شريك يقاسمني ذاك الحب . وبذلك فاني استغرق انا والاخر في رغبة مشتركة ، اي انني اجد نفسي في وجود هذا الاخر بواسطة « الشهوة » . وفي هذا الاطار فان هذا النموذج : الاخر والانا ـ ثم « الشهوة » التي تمثل قاسما مشتركا بيننا ، يصبح ذا اهمية بارزة في تحديد ملامح الاثر الفني واكتماله . حيث توجد علاقة ثلاثية تتكون من مصدر الشهوة أو الانا ، وثانيا موضوع الشهوة ، وثالثا الاخر . ولكي نوضح صورة هذا النموذج المثلث اكثر من ذلك ، فاننا نبين ما يلي :

إن الانا يسعى من جهة اولى أن يستغرق في الشهوة ليحقق رغبة وجود ما . ولكن هذا الاستغراق ذو الحد الواحد « للانا » لا يحقق تخارجه وكمال رغبته ، الا اذا استغرق من جهة أخرى في « الآخر » ؛ اي ان يدخل في موضوع هو بحاجة اليه ، لكي يصرف فيه غموض ووهم شهوته من ناحية ثانية .

وبالتالي تصبح شهوة هذا « الانا » حقيقية عندما توجد وتتحقق بمشاركة الآخر وذلك حين يتولد الفضاء الخاص الذي يجمعهم .

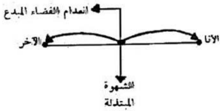


ولعل في ميدان الفن يتشكل النموذج الامثل للعلاقة البنيوية بين الشهوة والانا والآخر - عندما يهيئون حرية انفسهم ويستغرقون في المطلق « المستحلم » به .

اننا لو نطبق هذا المثال ونقصره على الغاية المثالية التي تسعى الى تحقيقها القصيدة ، سنصل لا محالة الى القناعة التالية : وهو ان الشاعر عندما يؤلف القصيدة ، فانما يدفعه الى ذلك حد المشاركة المزدوجة « للشهوة » . فهو من جهة اولى يلبي رغبة اقتضاها الموضوع المشتهى من قبل ذاته ؛ وبالتالي يصبح اشباعا لاجله . ومن جهة اخرى فان هذا الشاعر لا يحصر هذا الموضوع المشتهى في ذاته ويستغرقه فيها ؛ وانما ثمة جنوح داخلي يحرضه بدفع هذه « الشهوة » الى الخارج ، واشراك الآخر في الموضوع الذي حددته . وهكذا فان الشاعر في الحقيقة يمثل شخصيتين مجسدتين في شخصية واحدة ؛ اولا وجوده (هو) ثم وجود الآخر فيه ؛ وهما اللذان يحضران معا أثناء ولادة (الشهوة) . وانطلاقا من ذلك فان هاتين الشخصيتين لا يتحقق انسجامهما واتساقهما المحدث ، الااذا تمكنت هذه « الشهوة » من استغراقها في حرية وجودها . وهذا الاستغراق في الحرية ، هو الذي يجعل منها تعاليا وشرطا ذهبيا لكل خلق مبدع .

ان الفن الذي يخلو من هيمنة تعالي الشهوة وحريتها الخفية ، سرعان ما يسقط في الابتذال ، ويصبح لا فنا ، لأن لا تعالي الشهوة هنا ، يفسد العلاقة الطبيعية للثالوث النموذجي الذي يمثل الذات ، والشهوة والآخر .

ان « الشهوة » عندما لا تكون تعاليا وتنطلق من موضوعها لتستغرق فيه ، دون الاستغراق في الآخر ، فانها تكون بذلك قد اعدمت الفضاء الخصوصي لحركيتها الخاصة . واصبحت شهوة زائفة .



وفي هذا السياق فانه حينما تصبح « الشهوة » موضوعا للابتذال ؛ فان الفن يصاب بخيبة ويصبح الخلق الفني زائفا لا روعة فيه وذلك مثلما سنلمسه في هذه النصوص الشعرية الزائفة المنشورة لاحقا في هذا المقال .

ان الشهوة تعاليا حينما تكون مادة تثويرية للروح الخالق ، فهي تريده أن يكون ذاته وشيئا آخر اكثر منه ؛ اي انها تدفع هذا الروح الى أن يكون ضدية منسجمة فيه وفي ذات الآخر ، دون ان يشكل ذلك عائقا امام حركية الحرية التي تسعى باستمرار الى تجاوز الذات ، اي حرية الشهوة الخاصة . ولكن احيانا ما تكون « الشهوة » موضوعا خطيرا ، حينما تكون انانية مطلقة ، اي عندما تضحي بالأنا والآخر ، وتجعل من نفسها موضوعا مدمرا ، ففي هذه الحال تفسد الشهوة كل شيء ويتحول الخلق الى عدم .

* الفن فيما بين الحقيقة والواقع

لم يكن الفن يوما مولودا شرعيا للحقيقة ، بالرغم من انه يهتدي بها ليضيء ولادة مخلوقاته وتشكلها ، ومن ثم يصحح مسار خصائصها واهدافها الموضوعية . لان اكتشاف الحقيقة الكلية ، انما يفترض اكتشاف الحياة الشخصية . ولكن هذه الحياة الشخصية ما ان تكاد تكتشف ذاتها حتى تتبدد . وذلك فقوانين الحقيقة تتطلب نكران هذه الشخصية ، وتتطلب انصياع الذات الى غاياتها ومراميها الشاملة . وهذا الامر يتعارض بطبيعة الحال مع توجهات ومساعي الخلق الفني ؛ التي ليست غايتها طلب الحقيقة من حيث هي مهمة وانجاز عقلي خاص ؛ وانما تكمن مهمة الخلق الفني في ديناميات التصور الحميمية لكشف الواقع وتقديمه من خلال صور وعلامات حسية بسيطة . تتولد عند التقاء صعيدين ذوي حد قاطع ، حد الحلم وحد الواقع . وعلى هذا النحو تتحدد خارجية الحقيقة ، او بالاحرى عدم وجودها في عمق الخلق الفني . ان الحقيقة كقضية سلطة وهيمنة لا توجد في الفن ، ولا يمكن ان تكون جزءا من غايته الفريدة ؛ لانها طبقا لشروطها ؛ لا تستطيع ان تكون هنا وهناك ؛ تثبت صحة قانون ، او تؤكد نهاية نتيجة ، فمثلا عندما يكتشف المرء ان الرأفة تولد الحب من خلال التجربة السنتيمنتالية والعواطف ؛ فان هذا الامر يصبح مسالة صحيحة وثابتة لا يمكن الشك فيها لكننا لو اردنا ان نحيل هذه الظاهرة الى الحكم الفني ، فان ذلك سيجعل حقيقتها في موضع تحولات المعنى والريبة ؛ لان الحقيقي في الفن اليوم ، هو الزائف غدا . وهو كقيمة مطلقة في ذاتها لا يمكن ان يصبح جوهرا لقيمة اخرى غيرها . ولذلك فان الفن يمثل في ابعاده العليا ، ديمومة التحولات والانفلات الابدي من كل قوانين القيم والمعايير الذهنية الخالصة والاخلاقية .

ان غاية الحقيقة لاجل الوصول الى قضية معينة ، تكمن في تضحيتها بوسائل البحث والتقصي ، ثم تجاوزها ، حتى يتم لها الظفر بقضيتها ؛

ولهذا فان الحقيقة في عملها تستبدل الشيء بشيء آخر ، الى ان تصل الى تحقيق شيء مطلوب من ذاتها محدد وخالص تكون الريبة خالية منه .

لكن التعبير الذي يفترضه الواقع ، يترك دائما حيزا ما للشك والتصرف بخصائص التجربة ، ضمن امكانية الصح والخطأ ، فمثلا ان الجمالية الفنية التي نلمسها اليوم في العديد من الآثار الفنية المعاصرة ونتمثل حسها بعمق ، لن تكون بالضرورة نفس القيم الجمالية التي ستعيشها ويحسسها الآخرون في يوم مقبل . ومن هذا الاساس فان الواقع لا يحرص على تقنين الاشياء ، وتجريدها من الريبة والأوهام النسبية التي تكون جزءا من وجودها . بل اننا نرى هذا الواقع يفتح دوائر الاشياء على بعضها دون ان يغير في جوهرها ، وهيئتها العضوية ، انه بالاحرى يتركها تتداخل وتتناقض فيما بينها الى ما لا نهاية التداخل والحركة والتضاد والتكون . ونتيجة لهذا التحليل فاننا نجد الفن يتطابق مع الواقع وينتج عنه ، اكثر مما ينتج عن الحقيقة وظروفها . وعلى سبيل هذا المثال فان ولادة النص المبدع كانت دائما تمثل الاثر الذي يساهم في خلقه وولادته ، حركة الموجودات والاشياء التي يتشكل منها الواقع ؛ وليست حقيقة هذه الموجودات هي السبيل الوحيد الى خلق الاثر الفني . وانما هذا الواقع المقصود هنا ، هو الواقع المتعالي حسيا وكليا الخالق للأثر الفني . وليس الواقع المبتذل الذي تشكله الهموم ، والقضايا الآنية العابرة . ان الواقع الذي يتطابق مع الاثر الفني ويستعلي بوجوده ؛ يتمثل بالموجودات التي تتمحور في هيئة « الزمنية » المطلقة ، وتجعل من وجودها شكلا جوهريا متعاليا ، يمثل في النهاية المسعى العظيم للروح المبدع . ولكن الحقيقة عندما تصل الى مدركها ، وتحقق قوانين غايتها ؛ فانها بذلك تقتل موضوعها ، لانه بمجرد تثبيته في الدائرة المغلقة لوجودها القانوني ، يصبح موضوعا ميتا ، حيث يفقد حركيته السرية الباطنة التي تمثل جوهر وجوده . ان الحقيقة ومن خلال بحثها في الموضوع ؛ تتعمد النفي والتغريب عن وجوده ، وبالتالي فان اي موجود تتناوله لاجل اثبات ذاته من طرفها ، فانه يتحول الى سكونية وشكل خاصين لوجود معين ، مجرد من حرية الانفعال والحركة

المتبدلة . واخيرا نخلص الى هذا الراي التالي ، وهو ان مهمة كل ابداعي عظيم . تكمن في تمرّده على سلطة الحقيقة التي تشكل الاغواء الرسمي للتشويش على فضائه . وان دخول النص المبدع ، في متاهات العقلنة والانصياع الى مظاهرها ، كمثل ظاهرة الواجب ، والضرورة ، والالتزام ، تشكل من جانبها شكلا لتخريب الفضاء الفني . ومن هنا يغدو تعلق الفنان « بالواقعي » اكثر من تعلقه « بالحقيقي » . يمثل علامة كل فن عظيم ، حينما تكتشف مكامن الزيف والروعة من خلال التجربة التي يخوضها المبدع ، تجربة الحقيقة والواقع .

ان للفن حقيقة خاصة ، ليست كتلك التي يبحث فيها العقل . انها حقيقة وجوده هو بمعزل عن هذه الحقيقة المتضمنة فيه نفسها . ولذلك لم يحرص الشعراء والفنانون ابدا على الحقيقي ، بل دوما وباختصار حرصوا على الواقعي وتشبثوا بالخيال .

اذن ؟ فان للفن حقيقة خاصة به ، وللحقيقة اشياء اخرى لا يمكن تطابقها مع روح الابداع والخيال . وهكذا فان الفن الذي يكرس جهده وغايته في البحث عن الحقيقة باشكالها العينية والمجردة ، ينتهي بـه وجوده ومسعاه الى الابتذال . وهذا ما لامسناه بالفعل في العديد من نصوص اللا كتابة الشعرية والادبية العربية الراهنة . وليست هـذه النصوص الاخيرة سوى صناعة الابتذال بعينه ، واستعارة زائفة تمت باسم الشعر .

* في معنى النص المبدع والمعنى المضاد للكتابة

ان من المشكلات الخطيرة التي وقعت فيها تجربة الحداثة الشعرية العالمية ، كنموذج للكتابة الابداعية ، تتمثل بتلك المغامرة الصعبة التي خاضها الشعراء المحدثون حينما افلتوا زمام خبرة الوعي الثقافي النوعي والمعرفي الحديث ، لكي يهيمن على الثلاثية الحسية والذهنية التي كانت

تشكل فيما قبل سقوط عصور الابدية : الينبوع الجوهري الخالص الذي ينهل منه الشعر . واذا كانت كل ضروب المعرفة النظرية والاختبارية والثقافية الحديثة ، تعتبر مسألة ضرورية لاخصاب خصائص النص المبدع ؛ فان مثل هذه المعارف والتقنيات الذهنية الجديدة ، يجب ان لا تكون مهيمنة لى الموهبة الابداعية الخاصة وان لا تجعل من عفوية وتلقائية هذه الموهبة شروطا ثانوية.او مكملة لخلق النص الفني . ومن هذا المنطلق يمكن ارجاع عمق هذه الاشكاليات الخطيرة الى عدة اسباب اساسية احدثتها الثورة العلمية الجديدة في شتى المعارف ؛ خاصة منذ بداية القرنين الاخيرين ، حيث تعقدت انظمة المعارف الذهنية والعقلية العالمية . وان هذا التطور السريع الذي لم تعرفه أية مرحلة بشرية سابقة؛ قد ادى في الحقيقة الى تغيير شامل في المقاييس العقلية والحساسية الكلية للفرد . ويمكن هنا ارجاع شروط هذه الثورة العلمية والمعرفية الجديدة . الى العوامل التالية التي كانت تمثل الشروط الاساسية في تغيير بنية العقل البشري :

١ ــ حدث سقوط قاطع في بعد الابدية الذي كان يشكل صورة صحيحة عن الانسان والعالم في الازمان السابقة .

٢ ــ تجزأ الزمن الى وحدات الذي جاء بعد سقوط فكرة الابدية .

٣ ــ انحصار خبرة الزمن في اطار ونظام التاريخ الانساني واتجاهه . ونتيجة لهذه العوامل ، نلاحظ عمق الانقلاب الثوري العلمي الذي هز اعماق الفرد والمجتمع العقلية والروحية .

وتراكمت خبرات المعرفة العلمية الجديدة والاختبارية والفكرية ؛ حتى أصبح الوعي الذاتي بالعالم ووجود الاشياء متضخما الى درجة كبيرة مما جعل التراكم في تحوله النوعي ، يشكل ركنا بارزا للشخصية الابداعية ؛ ويساهم في صنع ملامحها وخصائصها . وبهذا الخصوص سنفرد الحديث هنا عن الشعر ، لان التغيرات التي حلت عليه لها من المغامرة والدقة اكثر من بقية الفنون الاخرى الى حد معين . ولذلك

سندخل مباشرة في الحديث عن هذا التغيير الذي غير من طبيعة الشعر العالمي وأثر في معناه الخاص ؟ وهنا نطرح في الحال السؤال التالي الذي هو من صلب موضوعنا : ما هو المعنى الخاص بالشعر . وما هو المعنى المضاد له ؟

ان الامر يصعب حقيقة على وضع مقاييس ثابتة لتحديد المعنى والمعنى المضاد للكتابة الشعرية . الا انه، وبالرغم من صعوبة هذا التحديد، سنغامر الى القول فورا . بأنه ثمة ولا شك في الامر معنى سري وخاص جدا بالكتابة الشعرية العظيمة ، وان هذا المعنى في حدود تصوري المفترض هو المعنى الخاص الذي يفسد معابر الخلق امام اشكال السبق الخارجي، مثل تحديد موضوع القصيدة ، والأهداف الاخلاقية ، ومساعي الالتزام، والنفعية التي تحاول من جهتها ان تكون المعنى الشعري. وان هذا المعنى الخاص بالكتابة الشعرية، إما انه يولد مع الكلمات ويتلاشى بتلاشيها، كما يحدد هذه الصورة، الشاعر والناقد الامريكي ارشيبالد ماكليش، واما ان يكون موجودا قبليا ويظهر في شكل تجليات كلما دفعته ضرورة الالهام والخلق الى الكشف عن نفسه من خلال تموضعه في النقطة العليا للنص الشعري . وبصورة اخرى فان هذا المعنى الخاص لا تضعه ضرورة ووسائل المعرفة الفنية او الخبرة الثقافية ، بل انه يشكل في نظرنا معنى آخر هو أقرب الى الوجود بالفطرة منه الى الوجود بالاكتساب . وفي هذا السياق نستنتج أخيرا بأن وجود هذا المعنى المفارق . هو معنى مخلوق لأجل ذاته ولا يصدر اطلاقا عن شكل الخارجية المعرفية والثقافية . لكننا وبهذا الصدد نجده يحاول بأن لا يغترب كليا عن هذه الخارجية . بل اننا نجده حين يتأسس في النقطة العليا للنص الشعري . يسعى الى تشكيل هيئة الانسجام والتداخل مع كافة الشعورات البرانية التي تكون جزءا من شخصية المبدع . وبفضل هذا المعنى الخاص يظهر تعالي العمل الفني الى الوجود لكن وبحلول عصر الحداثة الشعرية وسيطرة العقل العلمي على النشاط الذهني وتملكه للحساسية الفردية ، تخلخلت موازين الانسجام بين المعنى الشعري الذي كان يولد بالفطرة، وبين تدخل المعنى

الجديد (معنى الثقافة والمعرفة الفنية) وتطبعت روح الكتابة بضرب من الذهنية الالية القاسية ولعل قصيدة ارض الخراب لـ : ت.س. اليوت و « فاوست » لغوته تمثلان نموذجين واضحين لانحدار المعنى الفطري للشعرية وسيطرة خصائص المعنى المعرفي الفني / الثقافي في هاتين القصيدتين . وفي هذا المجال توجد امثلة شعرية وابداعية كثيرة ؛ اصبحت تشكل النموذج الشعري الجديد الذي اوجد بالمقابل خصائص حديثة للكتابة الشعرية مربكة ومعقدة احيانا . قلصت حدة التوهج القديم الذي كانت ترسله طراوة النقطة الحسية العليا ، وسرية البرهة الشعرية الخالدة حين كان المعنى الفطري يشكل روح الشعرية ان التداخل المتصالب الذي حصل بين المعنى الفطري الشعري، وبين المعنى المتولد من النوع المعرفي الفني / الثقافي ، يقابله ايضا نفس التصالب الذي حصل بين نشاط الروح الخاص وبين جنوح العقل الحديث ، هو الذي مكن النزعة الذهنية والآلية من السيطرة على الطراوة والحساسية الفطرية الكونية التي كانت في حوزة الروح وليست بحكم العقل . وان مثل هذه الحساسية الانسانية الرائعة يمكن قراءتها في هذه الابيات الشعرية الصينية القديمة .

« ايام شبابي غادرتني منذ زمن بعيد ،
والآن تتضاءل مكانها سنوات نضجي .
وبالأفكار الحزن والوحدة التي ترافقني
وانا اسير ثانية في هذا المكان البارد المهجور . »

لقد تشامخت الطراوة الحسية ونقاوة الروح في هذه الابيات من خلال موقف الشاعر حول فكرة الزمن وما لها من سلطة قاهرة على الوجود الفردي . حيث يجيء الشباب ، ثم يذهب بسرعة ؛ وتأتي سنوات النضج، ثم تذهب بدورها، ولا تبقى الا الحسرة مدمرة وذاوية بالروح الى الفناء . ان المعنى الذي تجسد في هذه الابيات ، لم يكن معنى تعسفيا خارجيا . ولم تفرضه ضرورة المعرفة الفنية على سياقات القصيدة

الخاصة . لقد تجسد لنا هذا المعنى بصورة تلقائية كما اوحت به لنا هذه الأبيات بصورها البسيطة . من خلال فضاءات حسية سحرية رائعة . وان التصالب بين العقل والروح كان مفقودا في هذه القطعة الشعرية ، لأن الروح حينما يكون سيدا على الموهبة الخالقة ينتهي العقل عنده الى مجرد منظم ومدقق لتداعيات الخلق والمادة المبدعة . وفي هذا السياق فان الحديث عن معنى مضاد للكتابة يصبح خالي الوجود . طالما ان الديناميات السرية للمادة الابداعية لم تكن في حيازة المعنى الناتج عن النوع الثقافي والمعرفي الفني الذي لم يتدخل في سير المعنى المجسد في هذه الابيات الشعرية السابقة . ولكن ما هو هذا المعنى المضاد للكتابة الابداعية والشعرية ؟ ان هذا المعنى بتصوري . يكمن في ذلك النزوع الشديد للاشكال الذهنية المعرفية الواعية وللوعي الخارجي المبتذل حينما يصبح الروح المبدع خاضعا لنفوذهما . وهكذا ففي الحالة الاولى . يفقد الشعر جزء من « سريته » الخالدة وعفويته وفطرية وجوده . اما في حالة سيطرة الوعي الخارجي المبتذل فان الشعر يصبح ساقطا بالضرورة ويفقد خصائصه وعلاماته نهائيا . ويمكن ان نقرأ هذا الاثر في هذين النموذجين الشعريين :

نموذج (١) سقوط السرية الشعرية

(انها فقط
من سيرورة التاريخ المحتمة)
والذي يتحدانا
انما يتحدى :
القوانين الازلية
لحركة المادة
ولتطور المجتمع .)

نموذج (٢) سقوط الشعر

(هنا اتجاه لاغنية
لا اتجاه لدبابة !
هناك اتجاه لدبابة
لا اتجاه اغنية !
والسلاسل عمياء .. عمياء .)

انه على هذا النحو : سقط الشعر من أ اليه في عصر توتر المعارف وتضخم الأضداد واندحار الفطرة وسلطة العفوية في الفن . ان المعنى المضاد للكتابة الشعرية هو ذلك المعنى الذي تلتهمه نكرة الصناعة والهندسة الآلية والتجريب الشكلي ، ويتحول بذلك الى عامل لتخريب الفطرة وحساسية الذوق .

فجيعة الكتابة وتجلي السقوط ..

لقد داب جل النقد الشعري العربي منذ فجر الحداثة الادبية على تناول الموضوعات الشعرية في اطار نقودات ، كانت تتراوح بين مستويات الشكلانية الخارجية للنص ، وبين مستويات اخرى متنوعة للنقد الشخصي والذوقي . ولكن كلا الاتجاهين كانا يلتقيان عموما حول ما يمكن ان نسميه بغياب النقد وقصوره . الا ان الحال هنا ، ليس القصور في مشكلة النقد في حد ذاته، وانما تكمن هذه المشكلة كما تحدثنا عن ذلك سابقا، في غياب وسقوط النموذج الذاتي متعاليا الذي يشكل النقطة العليا للشخصية الابداعية .

ولأجل هذه الاسباب ، فقد دوخنا النقد العربي الحديث والمعاصر في متاهات وتناقضات مربكة حول مشكلة الحداثة الشعرية كنموذج للعمل الفني . وفي هذا المجال قدّمت وصفات متعددة تراوحت بين الحديث عن أزمة النص ، وصولا الى تاريخ ما سمّي بالأجيال والحقب

الشعرية . ولعل هنا الكثير من النصوص الشعرية التي اعتبرها النقد الحديث والمعاصر جزءا هاما في حقل الريادة الادبية . كانت تمثل في الحقيقة نصوصا متواضعة بل احيانا فضفاضة : وليست تلك الحداثة التي الصقت بها ، سوى ذلك الجنوح المضطرب لخارجية الكتابةالشعرية. وعلى سبيل هذا المثال فان معظم اشعار نازك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتي وعبد المعطي حجازي وبدر شاكر السياب وغيرهم لا يمثل كتابة شعرية ريادية او تجديدا للشعرية بالمعنى النوعي للظاهرة . وانما كانت اشعارهم تمثل تجربة جديدة للكتابة الابداعية وتجربة شخصية متواضعة، ذلك لان اية ريادة نوعية ابداعية كبرى ، لا يمكن بلوغها الا في ظل حضارة نوعية شاملة تساهم في خلقها العظيم . وهكذا فان كل نص ريادي يتطلب مولده وجود حضارة رائدة . ونحن هنا ليس في ميسورنا ان نناقش موضوع الريادة والحداثة الشعرية والسقف الحضاري الذي يحددها في مثل هذا الحيز الضيق ولكننا سنحاول ان بين بعض الاسباب التي ادت بالنص الادبي المعاصر الى مستوى السقوط والفجيعة . وليست هذه الدواوين الشعرية والقصص والروايات التي بين ايدينا الآن ؛ سوى عينة واضحة لهذا السقوط الفني وإنه وبسقوط هذه النصوص ، سقط النقد الادبي المعاصر في فضاء هذا الاستهلاك الفني الاجوف .

ان العوامل المشتركة التي ادت الى سقوط الشعر والنقد ، يتمثل بضياع الخصوصيات والطرائق الداخلية الخاصة بهما ؛ وتضيق المساحات الفضائية للروح المبدع ، تحت سيطرة نزعات خارجية (مفاهيم ايديولوجية – اخلاق) وتوجهات نفعية واجتماعية معاصرة (التزام – ضرورة) وان الاهم من ذلك ، يتمثل قطعا بفقدان التوازن الحضاري للشخصية الابداعية المتعالية . وبفقدان هذا التوازن اصبح الشعر والفن محطة مخيفة ، يلتقي فيها الكسالى والمخدعون والخائبون في الحب ومرضى الوهم والزيف الحضاري . كما ان النقد قد استقر في هذه المحطة، واصبح يدور في افلاك اللا فن . فمثلا لناخذ بمبدا هذا التقسيم النقدي الزائف لزمن الشعر ، حيث بتنا نقرا عبارات ومقولات وتسميات نقدية

خاطئة ، مثل جيل الستينات الشعري وجيل السبعينات الخ . . علما بان مثل هذه التقسيمات والتاريخ الضيق الافق لا يقدم فائدة ودقة لتاصيل الزمنية الشعرية في اطار النوع والظاهرة الشمولية .

ان اكتمال ظاهرة شعرية معينة ، احيانا ما يقاس بمرحلة حضارية كاملة وليس بعشر سنوات ، او بعقدين او بثلاثة لان التنوعات والتدخلات وحركات الولادة الحضارية في علاقتها بالاثر الفني ، هي التي تحدد ماهيته وزمنيته الداخلية في تساوقها مع الزمن الخارجي ضمن مسارات معقدة بشكل ظهورها ــ زمن الابداع ــ اذن ؟ وفي هذا السياق ما الذي يمكن فهمه من تعابير نقدية كهذه ؟ الحساسية الشعرية لجيل السبعينات، والمد الوطني في قصيدة الخمسينات . ثم الفعل الملتزم في القصيدة المعاصرة الخ . . ان مثل هذه التسميات والمعايير النقدية تمثل سطحية النقد وشكلانيته الخارجية ، او بالاحرى فان هذه المعايير النقدية ، تشكل قطيعة مع النقد الحقيقي . وهكذا نرجع مرة اخرى الى حجر زاوية الابداع الرئيسية المتمثلة بغياب النموذج الذاتي متعاليا . لنقول، ان غيابه هوالذي شكل ازمة الشخصية الابداعية وادى بها الى الانحطاط . وبالتالي فان اية امة او مجتمع بعينه ، يغيب فيه هذا النموذج المتعالي للفودية، تسقط فيه بالضرورة ظواهر الخلق النوعية والشمولية ، ويضطرب فيه ايضا النشاط المعالي للعقل . ونحن حين نقول هنا بغياب النموذج الذاتي متعاليا ، فاننا نعني بذلك فقدان التوازن بين الديناميات الذهنية الفاعلة للعقل، وبين النظم الشاملة للحساسية الفردية . وفي ظل قيام هذا الخلل، تصبح معظم الشخصيات الفردية والاجتماعية قريبة من وهم الوجود، وفي هذه الحالة فان مثل هذه الفرديات تبيت في حاجة ماسة الى الدخول في وجود بالقوة يجنبها الشعور بوجودها القاصر . وعلى هذا النحو تصير ظواهر الغروب ، والانتحال الذاتي، والخداع، بدائل جديدة للذات المتقهقرة . ويمكن ان نكتشف هذه البدائل من خلال الممارسات الشخصية للذاتية اللا متعالية ، هذه الذاتية التي تبدع نصها بهذا المستوى :

(اسلحة ،
فوهـات ،
رصاص ،
قذائـف ،
اوسـمة ،
رتـب ،
جمجمـات ،
دم .... !!
ودم فاسـق
الى اين تمشي السلاسل ؟)

هل هذه الكتابة من فيض التعالي أم هي من فيض الانحطاط؟ ان الجواب في نظري كما من في عمق الكلمات نفسها . ولعل ما ستقرؤونه من شعر في هذه النصوص المزيفة لا يختلف كثيرا عن مستوى هذه الابيات .

ان تجلي السقوط الذي يبدو واضحا في هذه الابيات يمثل هنا شكلا للشعر المنحط ابداعيا . وان امتداده العريض عبر وسائل النشر والاعلام ، ليس سوى الفاجع العميق الذي أصاب الروح المبدع . واذا كنا لم نتعرض بالنقد لهذا اللاشعر ، فذلك لان موضوعاته ونمط كتابته خالية من كل علامات الشعرية وخصائص القصيدة ، ولهذا فضلنا ان تطلعوا عليه بأنفسكم ، وتستشرفوا معنا على هذا الخراب الشعري .

واخيرا فان هذه المقدمة ، لم تنجح اكثر من ذلك في سبر أغوار مثل هذه الموضوعات الادبية والنقدية في اطار رؤيتها المتواضعة .

ليغفر لنا الجميع تصورنا هذا الذي خلفناه حتما وراء كل كلمة جاءت في هذا البيان .

★ ★ ★

أدب

شعر

رأس السنة الراقص — فايز خضور

قصة

إختفاء

عبد الله البصراوي — حسام مصطفى

شعر

رأس السنة الراقص

فايز خضور

- ١ -

يقظاً يبقى البحرُ ،
ينام غزالاً .
والأسفارُ تجوس الهاجسَ ،
في أرحام الموج .
ينوس الحلم ، يعانق بعثَ الموتى ،
بعد فناء البحّارين .
يا حوت القرش ، قليل صبركَ .
مهلاً ،
حتى تخلع سيدة العفّة جوربَها .

أسرعْ « بالصندل » يا خصيَ القرن العشرين .
صندلُ سيدتي من جلدكَ .
أهدته لها .
شركاتُ الفرح المستورَدِ .
نكّسْ أشرعة الأحزانِ .
لهذي الليلةِ .
جلجلْ صالاتِ الموسيقا .
إجلالاً .
لذؤابات عروس السنة المرتحلهْ .

مابين ربابات .
ونايات الأريافِ .
وبين سُعار المدن المشتعلهْ :
حربٌ وسلام .
« ديسكو . . جيرْكْ » .
ياقارعُ . طبلُ « الجاز » أجشُ الوقع .
نفيرُ البوق يغلّق دسّامات النوم
نُحاس الصّنْجِ .
يُشيعُ الدفءَ .

بأقدام جمّدها الملحُ .
اصْطخبي ،
يا جبّانات الكرة اليبسانةِ ،
واْحتفلي ،
بحلولِ العام الأفدح خيبةً .
أوراق « الشّنص » افْترشتْ مائدةَ المقتمرين
وغابت في أقنعة التهريجِ ،
مساحيقُ الهيبةْ .
يا خمرَ الأقبية افْتتحي هيجانَ الرقص المعتوه .
ويا ريح الطوفان انْعتقي ،
من أسْر القِربةْ . . .

« ديسكو ، ديسكو ، ديسكو ، جيركْ » .
ملكٌ ، آسٌ ، بنتٌ ،
ولدٌ ،
غشٌ ،
كذبٌ ، نردٌ ، غضبٌ ،
ضحكٌ ،
سطوٌ ،
خوفٌ ، عيبٌ ، رهبَةْ . . .

لعبةُ هذي الأشياء الشبحية ، مهزلةٌ ،

لا يُعوزها التفكير المرهِقُ .

فلْنجترَّ اللعبةْ . . ! !

« ديسكو ، سامبا ، رومبا ، جيركْ » .

وحدكَ يا حوت القرْش ،

تَصيدُ ربابنةَ السفن المعطوبةِ ،

منتهزاً غفْلتَها .

جوعٌ ، بردٌ ، بَطَرٌ ،

دفءٌ ،

مطرٌ ،

ترفٌ ،

طينٌ ،

زمنٌ عَجَبٌ ،

لغزٌ سهلٌ ،

لغةٌ صَعْبةْ . . .

ربطوا أفغانستانَ بعربستانْ .

صلبوا لبنان مع الجولانْ . . .

« ألناس نيامٌ ، إن ماتوا انْتبهوا » .

يتحكّم بالألباب هطولُ الذكرى . اتْركنا .

هذي الليلة رقصٌ .
لا فلسفة تُقلق هادئةَ الأذهانْ .
ديسكو ، ديسكو ، ديسكو ، جيركْ .
ديسكو ، وقمار محمومٌ ، وبكاءْ . . . .
نعبتْ خيلُ السيركْ .
خسرَ الرابحُ فيءَ الجعبهْ .
جيركٌ ، جيركْ .
تعبَ الرقص ، وضيّع دربَهْ .
جيركٌ ، جيركْ .
فَضَحَ السُّكْرُ « وقارَ » النسوة والوجهاءْ .

ديسكو ، ديسكو .
فتَحَ السكرُ مجالَ القنّاصين ، وفاحت صنّاجاتُ الشهوهْ
سكرٌ ، رقصٌ ، لهوٌ ، جيركْ .
طفحتْ صمّاماتُ الرغوهْ :
ضمٌ ، فتحٌ ، كسرٌ ، جيركْ .
عافَ الجرحُ ضمادَهْ .
شَرَدَ الحاملُ بالمحمولْ .
تاه العالمُ بالمجهولْ .
ذرَّ الليلُ رمادَهْ . . . .

= ٢ =

من يسترسل في ترميم حطام الواقع ، تُبكمه ُ الأوهام .
ويَرى رؤيةَ أعمى ، في دهليز مغارة :
تُغريه الأصداف – الشمعُ ، بلؤلؤة ،
أجملُ من كرز الغابات .
يُضنيه السعيُ الحلْمانُ ،
وراء المأمول الأغلى من عينيه .
ليهدأ فيه البالُ من البلْبال . . ! !
مذعوراً يُبهظه التسآل .
مدهوشاً في كُنه الأشياء .
وقتَ يئوبُ ، وفي كفيْه خيالُ محارة . ! !
يا أشباحَ الطيف الموشوريِّ اختلسي ،
ألوانَ الطاووس العريان .
ألبصرُ ، منّا ، أوغلَ في « عمهوت » العُميان
لم يُوقن أن هيولى العالم واحدةٌ ،
مهما سترتْها الأسماء :
صحراءُ الثلج الأجرد ،
أو صحراءُ الرمل الأمرد ،
أو صحراءُ الماء . . .

معذرةً يا تلفَ الأيام .
فضحتنا الأصباغ الآنيةُ ،

بعدَ صبيب الدمعِ ،
وأدركَتنَا الصَّبْحُ عُراةً .
لا تكسونا الريحُ .
ولا تقتاد خطانا أجراسُ الرعيانْ .

تتقاسمنا الطرقاتُ ،

ونحن حيارى ،
تحت سراط سراب الرؤيا :

عدمٌ ذيلُ العام ورأسُ العامْ .
عدمٌ . إلحادٌ . صلواتٌ . . . .
رُوّادُ فضاءٍ ، فوق جِمال في الفَلَوات . ! !
يا صندوق الفرجة ما أحوال الدنيا . ؟ !
وطنٌ هذا ، أم أوطا . . . نٌ . ؟ ! .
متصوِّفةٌ نحنُ . ؟ . — الهربُ شجاعٌ .
هل ثوارٌ . ؟ . — تلك الموضةُ .
غربيّونَ . ؟ . — حنين « الإيدزِ » .
أشرقيونَ . ؟ . — شتّاتٌ . . .

أحياءٌ . ؟ . — نكذِبُ . .

أمواتٌ . ؟ . — لا نَقبلُ . .

هيهاتْ . . . .

— لسنا بالأحياء ، ولا الأمواتْ . . ! !

مهلاً يا حوت القَرْش ،

قليلاً ،

حتى تُرجعَ سيّدةُ العفّةِ ،

عفّتَها .

لننامْ . .

د . ي . س . ك . و . . . ج . ي . ر . ك . . . .

$$\frac{1985}{1986} + 1 = ?$$

★ ★ ★

قصة

إختفـــاء

عبـــد اللـــه البصراوي

حسام مصطفى

لامجال هنا للعبة الغموض او الالتباس كما هو الامر مع السياسه دائما والفواصل الذهنيه تتقلص حتى تتلاشى ويستحيل امساكها .فاما أن ترتمي في الحاضر لتبتلعك صدفه غير محسوبه هذا مايتكرر دائما ــ واما أن تسافر الى الماضي فتقطع الزمن ، تنهش الثلث المعاش منه وتترك الثلثين الآخرين لمغامرة الأبالسة أو لتقدير الآلهة التي تخطىء في معظم الاحيان .

عليك أن تحطم التوازن الزمني كيما تكسب الذاكره .

فالخندق هنا لا يمنحك الا الإحساس بالاهتزاز . وعليك أن تدرك أن أكثر الأحداث أهمية وحسا في حياتك تجري غالبا في اللحظــة التي يصبح فيها وجودك هامشيا أو بتعبير أدق عندما يتحول وجــودك الانساني برمته الى حالة معزولة عن الزمــن .

أنت يا عبد الله البصراوي القادم بقدميك المتشققتين من خلف شتلات الأرز وأهوار البردي . من مدن التأسيس الاولى . من التاريخ المزيل الساحر للحاضر ... القادم يا عبد الله من استغاثات الاوز البري المتساقط مغشيا عليه ، محتجا على انتهاك الاسطورة .

ـ يـا عبد الله البصراوي .... هذا الفخ الثاني .

ـ كنت ألا حق أسراب العصافير . وكانت الارض تبتلعني ـ كنبتة رخوة ـ وأنـا أحاول التحليق ... أتحـدنا الطيور ؟ أسمع.. العصافير كانت تذهب البعيد وأنـا أغوص حتى عنقي . كنت أحلم أن أغسل . من عيني لوحة السواد في الكـوخ الطيني والشاطىء الطيني والوجوه الطينية .

أز ... أز ... أز ... بم .. بم

لقد قرأت عن الجحيم في الكتب التي لايمسها الا المطهرون ، وسمعت عنه من أمك المسكينة ومعلم حصة الدين الذي غرق في النهر وهو يتوضأ . لكنك هنا يا عبد الله البصراوي في مواجهته تمامـا. هنا أنزله الله ... أنزل جحيما دون أن يعطي فرصة للبشر كيما يكفروا عن الخطايا . قال الله للملائكة ليس من اللائق أن تكون الجحيم مـع الفردوس في مملكة الخالق السماوية .

ـ ألـم تحتج الملائكة ؟

ـ بلى

والله يـا عبد الله البصراوي قالوا له وهم سجد « ألا يكفي أبناء هذه المدن نماذج الجحيم التي عاشوها » لكنه قالها .. أعادها ..

يا ابن قرية الاغبياء .. كما هي منذ البداية .. وما ظلمناهم ولكن ..
ــ أما شفعوا لأغبياء القرية ؟

ــ لاتأخذك الافكار بعيدا . فالناس كأسنان المشط . لاتذهب أبعد من هذه البقعة المشتعلــة بالزيت والبارود .

ــ دع خيالك للشعر .

ــ سلوى أعجبتك القصيدة ؟
ــ لمــاذا كل هذا الغموض ؟
ــ أنــه سر الحلم .

ها هو الوطــن يمتد أمامك يــا عبد الله تحتته النيران ، والحديد يفتح في أرضه أوراق التاريخ الذي غرق في التوحد الصوفي المذهل لعناد دجلة والفرات والدم؛ هذا الاحمر الفوار . ألا تراه . كأن الامر لايعنيه وكأنك لم تذق طعمه يوما . وأنت .. ما أنت يــا عبد الله البصراوي .

« هذا الولد خلقه الله للمشاهدة فقط »

هكذا قالت أمه في تلك اللحظة الحالكة . لحظة كان يحدق فيهــا بجثة والده الغريق وهو يردد بأعصاب باردة

« هكذا يموت الانســان أذن .. بالماء »

بالماء يــا عبد الله ... بالرياح التي تحمل
اللقاح الهجين ... بالكوابيس العنيدة ...
... بالغيبة التي تراها والنجمة التي هربت

... بالطرق المسحورة بالجن واللصوص
وكلاب الأسياد .. بالصداع بصست
القلب ... بالصور الوحشية الالوان ...
... بالعطش والجوع .. والتخمة
يا عبد الله .. بالتخمة أيضا ... بارتجاف
... سعف النخيل ... بالصليب والضجر
والغربة والاحذية ...
والانتظار ....

ــ الانتظار ؟

ــ طبعا الانتظار ... كم من السنين مضت وأنت تمدد ببدلتك العسكرية التي تسلقتها بوسخك ، بذقنك الذي أحمر من الغبار بالطنين الذي يتجول في رأسك من جنون القذائف ، بذلك الحديد الذي يأكل من لحم ظهرك برغبتك المؤجلة في أن تكتب الى تلك المرأة ــ التي أبتلت بك ــ الكلمات التي وعدت بها . علموك في البيت والمدرسة بأن وعد الحر دين لكنك أكتشفت فيما بعد بأن هذا أول فخ أخلاقي ينصبه لك الناس .

ــ هل كنت صغيرا ومدهوشا بحلم الرحيل الذي حل في رأسك منذ وفاة والدك ؟ ذلك اليوم الذي شكل عندك فيما بعد علاقة زمنية واهية بالحياة حكمة المقطع الاول [السنين واللحظات تتبادل مواقعها الافقية في الحركة . ذلك أنها ترتبط بالأحاسيس أو بالبلادة .]

عندما غادر عبد الله البصراوي القرية التي أطلقت عليها اسم « قرية الاغبياء » لحقت به أمه قبل انطلاق الباص الى العاصمة . قبلته

من جبهته الضيقة المعروقة دائما ثم وضعت في جيب قميصه تعويذة صغيرة ملفوفة بقطعة قماش خضراء .

« ليحرسك الرب » قالت له واندفعت عائدة كامرأة ريفية جديرة بأن تلقي همومها جانبا حين تبدأ الحياة من جديد .

« أمي الرائعة ... لقد سقطت في أول الفخ ... لكنه على أي حال أفضل من الغباء » صمتت وهي تستمع الى رسالة عبد الله الاولى ورفضت أن ترد عليها . لكن شفتيهما أرتجفتا كما لم يحدث لها من قبـــل .

ــ بعد ذلك وصلت الرسائل ... الثانية ... الثالثة ... العاشرة « يا أمي » لكنها كانت تقول . أمك التي كانت تقول يا عبد اللـــه البصراوي .

« لقد خدعني الشيخ وخذلني عبد الله ... أبعدوا هذه الاوراق اللعينة من أمامي » .

أز ... أز .... بـــم .... دو

ــ بحق السماء ألا يتوقف هذا العبث .

صرخ عبد الله والتفت الى الجندي الذي بجانبه . يا الهي . صرخ مرة ثانية . لقد كان يسبح في دمه .

« حتما لم أسمع صوته » قال ذلك وغرق بصمت عميق . ثم اندفع بعيدا عن طنينه ، عن رائحة الدم .... أندفع مع قلبه المنهك المحشو بأسئلته الخرافية عن الآلهـــة التي تقتل أبناءها ... والمتاهـــات التي تكسر أحلام العشاق . عن تلك الليالي التي تكنس القصر وهو الشاهد الوحيد على الفجيعة .. عن السفن التي ابتلعتها الحيتان .

« ترى ما الذي تفعلينه الآن يا سلوى • في زحمة المدينة وخرافات الصحف • وكيف تقاومين صباحات شباط الجليدية •

وأنت وحيـدة يا سلوى • أتذبحين برودة الفراش بسخونـة الذاكرة ؟ • أتواصلين لومي كعادتك • يا سلوى • لو تعرفين فقط بأني من قرية أسميت أهلها بالاغبياء • لو تعرفين ذلك • لتوقفت عن عتابي نهائيـا •

ــ يا عبد الله هذه حرب وليست نزهـة •

ــ أنها مسألة أيام ••• فالوضع لا يسمح •

ــ أي وضع يا عبد الله • لا تقل • أنت لا تفهمين في السياسة • أنها ليست حربك • أنك لا تملك شيئا كي تقاتل من أجله الآن •

« آه ••• أنهم يستعيرون أيادينا ــ حقا يا سلوى ــ حين نكون حراسا تكون الارض ليست لنا • وحين نذهب للحرب نخسر الارض التي لنا •• لكنها التضادات الممكنه • في هذا الزمن » •

هكذا هو الأمر عندما أكون مقتنعا أو تساورني الشكوك أو حتى لو كنت رافضا • تذكري جيدا ما حدثتك به يا سلوى عن الرفاق • عن تلك الأيام ••

يا ابن البصراوي ، عندما ترغب فان
ذاكرتك جاهزه كي تصنع أحلامها الخاصة
حتى لو اخترقت زمنا ضبابيا خاصا •
في لحظة ما • في لحظة الاضطراب في
عالم وهمك ، تبحث عن الاتحاد الفضفاض
لأزمنتك الثلاثة ، فتزحف كالمخمور

الى سنوات موغلة في القدم ، الى تلك
الأزمنة السحيقة . هناك ، قرية
الأغبياء زمن الحرب ، كبواتك العاطفية
استهتارك المبكر بالحياة وبنفسك ، جنونك
وأنت تسعى حتى تستكمل وجود
أو شروط وجود المستحيل . وهناك .
هناك أيضا أيها البصراوي . الأحلام
الفضيلة والحيرة المستبدة لعالم
المستقبل . وأيضا يا عبد الله : تلاحق
عيناك النقطة ، المتحركة لثبات السعادة
في دائرة واسعة للتمويه

والآن ماذا . ماذا الآن . الخندق .. القنابل .. وحشة الموت ..
وهذا المذبوح بالحديد ! بالحديد الساخن . وها أنت تشم الرائحة الغريبة لعناق الدم والتراب ولكنه ويا للاسف . عناقا مجانيا لا يساهم في اعادة ترتيب التاريخ . لا بأس يا عبد الله فهذا ليس اليوم الأخير لخطايا التضاد .

حكمة المقطع الثاني :

[الأقنعة المهترئة تستطيع
أن تفصلك عن الانسان . وتستطيع
أيضا أن تفصلك عن ذاتك لكنها
في لحظة بريق خاص تنهار كلها .

لتكشف لك ، بأسطع ما يكون ، بؤس
وجودنا ، وأيضا عظمة هـذا
الوجود ، لكنك في لحظة الكشف
الإلهية هذه ينبغي أن تجمع
الشمس والموت في حالة مدهشة]

(٣)

مقطع من رواية لعبد الله البصراوي كتبها أثناء تمدده في الخندق لزمن ، لم يعرف أحد مداه حتى هذه اللحظة وذلك بسبب اختفاء البصراوي فجأة وفقدان أي أثر له ما عدا حاجاته التي وجدت في الخندق كما هي ، كامل عدته العسكرية ، الحربية ، أوراقه الخاصة ، قلم الرصاص ، صور شخصية لزوجته سلوى ، قرنفلة صغيرة بابسة ، كتب البصراوي ...

في ليلة زفافي كان لي موعد مع الرب ، لم يكن يصدقني أحد غير سلوى ، لكني فضلت البقاء قريبا منها على أن أذهب للموعد ، حيث يدور حولي شبح ، نصف نائم ونصف مستيقظ يحدثني عـن هذا الزمن ، وتأخر ظهور المهدي وما ينبغي علينا أن نقوم به كي نسرع بقدوم المهدي ، يحدثني عن الوثبات الذهبية للبشر غير العاديين وهم يعبرون الزمن بقوة الحركة ، يحدثني عن التفتت المتواصل للطقوس الأكثر مألوفية في الحياة ، ثم يقسم هواء المكان الى نصفين بإشارة حادة من يده ، ويواصل الحديث باندفاعة المراهق .. « يا عبد الله كن حكيما .... » .

لن أذهب اليه الليلة . هكذا قررت . وقلت مع نفسي « ولن يذهب بعيدا فحديثنا لم ينته بعد » . وحملت سلوى الى فراشنا الابيض العاج برائحة الصنوبر والحلم الذي نشأ في رأسينا . تقول أمي بأني منذ الليلة الاولى لولادتي كنت أهذي ببعض الحروف التي عرفت بعد جمعها وترتيبها بأسم سلوى .

صدقوني ...

لقد عاندت الرب . أردت أن أثير اهتمامه بي كرجل أستمع جيدا وعليه الآن أن يتحدث . وللحقيقة ينبغي أن أعترف بأنه كان قرارا طائشا فمنذ تلك الليلة . ليلة القرار الوحيد الصارم في حياتي .. تكاثرت الاشباح من حولي ، فلم يعد من السهولة أن أميز ان كان الرب قد انشطر الى عدد لا متناه من الهلاميات الشفافة . أم أني بقيت أعيش تحت وطأة الشعور بالذنب . ولم يكن غير سلوى . هي القادرة الوحيدة على أن تحل هذا الاشكال . كانت تعرف كل شيء . تتسلل الى أحلامي وكوابيسي برشاقة أحسدها عليها . هزتني ذات ليلة وأنا أتلوى في الفراش محاولا الإفلات من الأفعى التي تنزلق الى جوفي متخذة من البلعوم دربا سهلا .

هزتني وهمست في أذني وهي تبكي .

— اذا لم تكن قادرا . ثم صمتت .

— ماذا يا سلوى . على ماذا ينبغي أن أكون قادرا .

— لا شيء يا عبد الله ... أرحم نفسك فقط ! !

أما الغرائب التي حصلت بعـد اليوم الـذي أخلفت موعـدي مع الرب ، فقد جعلتني أتنبأ بالكارثة في كل لحظة .. عرافة المدينة ، فرشت الرمل والحجارة ، قلبت الاسماء والتواريخ والألوان ،

« يا ولد » ، وزاغ بصرها في البعيد ، ثم أعادت ضرب الرمل بالحجـارة .،

« يا ولد » ، وتنهدت كأنها تنتظر لحظة موتها المحتوم ،

« أذهب » قالت ، ثم رمت بالرمل والحجارة في وجه السماء ، وصرخت ،

الخطيئة بالعقاب ، أذهب ليأخذك
الله الى الشيطان ، الله أكبر ، أذهب ،
معلونة هي أيامك ، مصبوغة بالسواد
شموسك ، أذهب ، دليلك الغراب ، وذريتك
القرذة ، وليلك منحوس ، الله أكبر ، أذهب
لا لمك التراب ، ولا احتضنتك مدينة ، ولا
بكت عليك طيور الجنوب ، أذهب ، ملعون
هو الرحم الذي تحملك تسعة أشهر ،

ثم مضت فزعة تلعن اللحظـة التي قبلت فيها أن تفتح لي كيس حجارتها وملها ،

حكمة المقطع الثالث :

[وأنت تحاول أن تعدل من اختلال علاقات التناسب المنطقي ، عليك أن تتذكر دائما بأنك ليس المسؤول عن شرور العالم ، تلك التي تحدث في البعيد أو التي ترتكبها أنت عن قصد ! !]

(٤)

يعبر في سهاد المدينة بهرولة غير مفهومة .. يأتيه الصوت مثـل الصدى .. عبد الله .. عبد الله البصراوي .. ها .. ها .. هي ... يكتسح الظلام ضياء الاعمدة الخافت . سقطت التماثيل نافضة غبار الاسفلت والصوت يكسره زجاج النوافذ ... يا عبد الله ... إل .. ب .. ص .. ر .. ا .. و .. ي .

ما هذا الذي يلمع ؟ . يسأل ويهرول . الدم أم النجوم ؟

الأشباح تتشابك في حلقة تقسم الهواء في اندفاعه المستقيم . دعوني أنام . يصرخ وهو يهرول . الاشياء تبتعد والاشباح تقلص الدائرة .

يا عبد الله ... لو أن الشموس تتغير .

الحراب تلمع بالنيران على امتداد الشارع . ريح .. أشجار .. أصوات .. نيران .. جدران ترتفع في عمق السماء .. طيور تساقط فوق أسلاك الكهرباء .

هزيني يا سلوى .

ــ من أي المقابر أخرجوك يا عبد الله ؟

ــ أنا ... كنت أحارب يا سيدي .

قهقهة عاهرة . مومس تتأوه بكذب مفضوح . ايقاع المارش ينتظم في الخارج والداخل .

ــ تحارب الماضي والمستقبل ... هه .

ــ أنه الزمن يفلت من يدي يا سيدي . يا سيدي لماذا تفعلون كل ذلـك .

يا عبد الله ــ الصدى يختلط بالقهقهة العاهرة • أصوات صفارات الانذار وعواء الكلاب وشرودة الغاص في الفراغ •

سلوى تجره من الشمال والحراب المحمرة بالنيران الازلية تنغرس في شرائح لحمــة •

هزيني يا سلوى •

حكمة المقطع الاخــير :

[اذا هزمت الوهم • فإن الحقيقة لا تفتح

أبوابهــا بــسهولة •]

* * *

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

اختصاص جديد للروح

شعر

جودت حسن

* * *

حزمة ضوء

مجموعة شعرية

دعد قنواتي

* * *

في المدرسة

مجموعة قصص

عدد من المؤلفين ترجمة : محمد الموحد

الايقـاع بـنيـة..
الايقـاع شـكل

عبد الكريم الناعم

متابعات في الحيـاة
الثقـافيـة البريطـانيـة

صـالح الرزوق

الاتجاهات الأدبيّة
منـذ
محمّد العروسي المطوي

د. حسني سيد لبيب

الايقـــاع بـــنيـــة..
الايقـــاع شـــكل

عبد الكريم الناعم

بعد ان بينا [في دراسات سابقة](*) ان ليس ثمة ايقاع خارج ترتيب السبب والوتد والفاصلة ، لنلق نظرة على تعريفه ، وقيمته ، واهميته ، ومن ثم نصل الى ما نحن بصدده فيما يتعلق بالحداثة المعاصرة ،

حين نسوق تعريف الايقاع فليس من اجل التاكيد على حتمية قيمة كل قديم ، فنحن قد نختلف في قيمة ما هو معاصر فكيف بما هو قديم ، بل اسوقه للتاكيد على ان اسقاط كل ما هــو قديم لا ينسجم والوعي التقدمي ، فكيف حين يكون الاختلاف في مسالة فنية ، جمالية ، تعبيرية تتعلق ببنائية الشعر ، خاصة وانه ليس ثمة ايقاع ، حين نسقط تلك الأسس ، وكل ما قيل عن الايقاع الداخلي ، والأذن الداخلية لا يعدو كونه رغبة ليس لهــا تغطية تقوم على مقياس يؤكدها بدليل .

جاء في تعريف الفارابي للايقاع انه : [هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب](١) ، وهذا ينطبق ، ايقاعيا ، على الشعر والايقاع الموسيقي معا ، وهو يعني ان الايقاع مرتبط بالزمن ، والمقادير ، والنسب ، فاذا تحلل من ذلك فليس بايقاع ، الا اذا كنا نعتبر لعب اي طفل على اية آلة ايقاعية .. وصدور اصوات مزعجة .. ايقاعا ، مثله مثل ما يقدمه ابرع ضاربي الايقاع ، ولسنا نبالغ في هذا المثال حين نعلم ان الايقاع شكل، وانه مظهر من مظاهر المثول الشعري ، وهو ما سنتناوله في البحث .

ــ الايقاع ، بما هو جزء عضوي في الشعر ، جانب رئيسي في هويته، فـ « المحاكاة ، [الاستخدام الخاص للغة] ، والوزن : هما العنصران الجوهريان اللذان يميزان الشعر عن غيره من الوان القول »(٢)، واشتراط توفر المحاكاة تأكيد على ان الوزن وحده ليس شعرا ، كما ان « الاقوال الصحيحة التي لا تخييل فيها ولا محاكاة»(٢) «والمركبة»تركيبا موزونا»(٣)، ليست شعرا في راي ابن سينا ، « وانما يعتبر بذلك البله ، واما اهل البصيرة فلا يعدون ذلك شعرا ، فانه ليس يكفي للشعر ان يكون موزونا فقط »(٣) .

وللايقاع دور في **التخييل** ، فلقد اعتبر ابن سينا ان « الامور التي تجعل القول مخيلا منها امور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه »(٤) ، وهو ، بما هو **(نغم)** له مناسبته « مع الانفعالات والاخلاق »(٥) ، وهو ، بما هو **وزن** ، « وسيلة من وسائل التخييل او المحاكاة في الشعر ، فمثله مثل التشبيه والاستعارة ، ومما يثير الانتباه ان مثل هذه النظرة قد اصبحت تشغل الباحثين المحدثين بالوزن والعروض في الشعر ، فيرى بعضهم العروض في الشعر بنية رمزية مثله مثل الاستعارة »(٦) وهو في **تعبيريته** الايقاعية « يحدث تأثيرا خاصا في النفوس . ما يساعد الشعراء والملحنين على اتقان تادية المعاني التي يقصدونها ، ويخلع على الاشعار والالحان طابعا من الجمال الايقاعي »(٧) ، و « **ادراك** وزن الايقاع ادق من وزن

الشعر ، فمن حصـل له ادراك الاول يحصـل له ادراك الثاني ، ولا ينعكس »(٧) ، فادراكه **موهبة** كما هو الشعر موهبة ، اذ يدرك بـ « ميزان الطبع السليم » على حد قول صفي الدين البغدادي(٨) ، وادراكه لا يعني ابداعه بل القدرة على ملاحظته ، وتذوقه ، فنحن نشعر بنشاز العزف حين يخرج ضارب الايقاع عن الوزن الموقع ، كما قد نحس بذلك في الشعر العمودي بحكم التناظر القائم في البيت الواحد، وبحكم التربية السمعية، وحتى هذه لا تتيسر للجميع لفدان الموهبة ، وتذوق الايقاع يقف عنـد حدود الايقاع ، ولو انه تجاوزه لصار كل ذواقه شاعرا ، فالوزن قـد يستطيع أن يكون نظاما ، لان النظم هو استقامة الوزن ، كما نرى لدى العديدين ، اما الشعر ، فالوزن احد صفاته ، ولقد بقيت صورة الوزن في الذاكرة الشعبية بحيث نجد البنية العمودية ، عبر تلك الذاكرة ، تصل ، ولو ايقاعيا ، للجماهير ، وهذا يضاعف من اشكالية ايصال الشعر الحديث ، للقطاعات الاجتماعية ، اذ غربته غربتان : ايقاعاته الجديدة ، وصوره ، وتعبيراته ، وبنائيته ككل .

ان هذا يطرح مسالة تداخل الايقاعات في الشعر العربي الحديث كتداخل : فعولن ، فاعلن ، فعلن ، وكالانتقال من ايقاع الى آخر بقصدية، أو بعفوية الاستجابة للمشاعر لحظة الكتابة ، كما يطرح غنى وفقر هذه الايقاعات حين نقارنها بالايقاعات العربية التي ورثناها .

* * *

حين نقول ليس ثمة ايقاعات خارج بنية التفعيلة العربية ، وهو امر يعود الى بنية اللغة العربية ، والى الذوقية الموسيقية ، وهو ما نجده مشتركا بين الايقاع الموسيقي والشعري عبر : الاسباب ، والأوتاد ، والفواصل ، حين نقول ذلك ، ليس بدافع الاستثارة ، ولا التحـدي المجاني ، بل بقصد التأكيد على المنهج العلمي كبديل موضوعي لما يطلق جزافا ، وهنا يمكن طرح السؤال التالي :

لماذا نصر على كسر دائرة الايقاعية ، ـ وهذا كلام لا يصادر النثرية ، ولا يتعارض معها ، ـ ثم هل نحن قادرون على التصدي للايقاعية الموجودة في الطبيعـة ؟

« يقول (ديوي) : ان الطبيعة تحتوي على نماذج من الايقاعـات لا حصر لها مثل حركات المد والجزر ، ودورة التغيرات والفصول ، والبناء والهدم ، وما في الطبيعة من اطراد وانتظام في التغيير كتعاقب الليـل والنهار ، والضوء والظلام ، والظل والحرارة »(٩) . ان الكلام في الايقاعية دفاعا عنها، وتبيانا لقيمتها هو انحياز لما هو اكمل جماليا ، وتعبيريا ، ان التسليم شبه الآلي بكمال الغرب ، على اصعدة متعددة ، لعب دورا هاما في هذا المجال ، كما كان الاستسهال واحدا من الدوافع الاولى في الدعوة الى اسقاط القيمة الايقاعية ، على ان ذلك لا يلغي ضرورة التنبه ، فنحن على سبيل المثال نقلد الهندسة الغربية في البناء ، نقـلا آليا ، وانجرافا ، غير ان هذا الانجراف غير قادر على حذف القيمة الفنيـة والجمالية والعملية للهندسة العربية .

* * *

ثمة سؤال :

هل هو الافق المقفل ، بالنسبة للايقاع ؟

لا جدال في ان اقفال الافق ، في اي مجال ، هو تشنج دوغماتي ، ومصادرة لإمكانية الاضافة الجادة ، ذات الجدارة ، ولقد سبق ان حقق الايقاع تفتحاته الخاصة من قبل ، وبمقتضى الحاجات الفنية والحياتية في الموشحات الاندلسية ، وجزئيا في البند العراقي ، وبدرجة عالية في قصيدة التفعيلة ، ولعلنا أمام تمرينات ايقاعية ، في هذه القصيدة ، ربما قادت الى تشكيلات جديدة ، مهادها بنية ذلك الوزن القومي .

لقد لمح هذا الافق .. الوعد ، الشاعر العربي الفلسطيني يوسف الخطيب في مجموعته « واحة الجحيم » الصادرة عن دار الطليعة في بيروت عام ١٩٦٤ ، اذ يقول في هامش :

« ما زلت اعتقد بأن « القصيدة الحرة » ليست الشكل النهائي امامنا ، للجديد في الشعر العربي ، ان لم تكن الشكل الاقل شأنا في هذا المجال ..

في « دمشق والزمن الرديء » حاولت ان احرر الوحدة النغمية من حاجزين .

اولا ، من اسار القافية التقليدية ..

وثانيا ، من نشاز البتر في القصيدة الحرة ..

وفي المقاطع الموصولة من هذه القصيدة ، توخيت

الدفق النغمي ، على اطلاقه ، حتى ليبلغ المقطع الواحد خمسين تفعيلة ، او يزيد ، بدلا من التفعيلات

الست التقليدية ، المحبوكة الصدر والعجز .. وبدلا

من اسطر القصيدة الحرة الممزقة الاطراف ..

وقد اعتمدت التقفية الداخلية ، ضمن المقطع الواحد ، لتخليصه من عيب الرتابة »(١٠) ..

ولقد تعمق في هذا المنحى يوسف الخطيب بحيث يمكن اعتباره رائدا حقيقيا من رواد التجديد في الايقاع الشعري ، ونلمس هذا العمق ، وتلك الخبرة ، بما تحتاجه من حساسية ، وثقافة ، ودربة ، نلمسه في « رباعية » حيث يقول :

« الرجز » ، ووحدته مستفعلن ، و « الرمل » ووحدته فاعلاتن ، والهزج ووحدته مفاعيلن ، ثلاثة ابحر في عروض الخليل ، يمكن للشاعر الحديث ان يصهرها في عمل واحد ..

ان تكرارنا لاية واحدة من هذه التفعيلات الثلاث ، بكافة جوازاتها ، هو في الوقت نفسه تكرار للتفعيلتين الاخريين ، بكافة جوازاتهما ايضا ، مع نقصان مرة واحدة في العدد ..

فلو نحن كررنا مستفعلن ، مثلا ، خمس مرات ، فمعنى ذلك ، بالضرورة ، أننا كررنا فاعلاتن اربع مرات ، ومفاعيلن اربع مرات ..

ومعنى ذلك ايضا ، ان قصيدة موصولة التفعيلات ، نجريها على الرجز ، لا بد أن تكون جارية ، في الوقت نفسه ، على كل من الرمل والهزج .. الا أننا ، في المقطع الشعري الواحد ، نختار اول تفعيلة من البحر الذي نريد ، وآخر تفعيلة من البحر الذي نريد ، بينما يظل المقطع، من داخله ، جياشا بتساوق نغمي من ثلاثة اوزان .. كما هو ، هنا ، في « العرس السماوي » .. [اسم القصيدة] .

ربما ، لنقص في اطلاعي ، انني لم اعثر على شبيه لهذا اللون في تراثنا .. فالى أن يصححني النقاد ، فان هذا اللون من الشعر ، اسميه « الكرمل » .. حبا ووفاء لوطن الاحلام » ..

وفي توضيح ، وضع في مقدمة قصيدته « نشيد الثورة » ثبت ما يلي:

« هذا النشيد توسع في نشيد سابق ، يحمل العنوان نفسه ، من مجموعة « عائدون » ، وهو ذو نظام خاص . وليس كله على اوزان الخليل التقليدية » .

وفي يقيني ، حتى الآن، وحسب اطلاعي، لم يفن شاعر عربي معاصر من جيل يوسف ، الايقاع بمثل ما اغناه يوسف الخطيب ، وتجربته في هذا المجال جديرة بالدراسة ، بل بالدراسات المعمقة التي تليق بها ، خاصة وأنها تجيء عن وعي ، وعمق ، وتعمد ، وليست ناتج استدعاءات عفوية فرضتها حالة ما ، فهي تعرف ماذا تأخذ ، وكيف تنتقي ، بخبرة الذي عجن دمه بايقاعات الوزن القومي ، مع الاشارة الى أن ما تحدث به عن الرجز ، والرمل ، والهزج ، هو من دائرة عروضية واحدة .

* * *

لعل من الجدير بالملاحظة أن التطوير ، والاضافة ، والتعميق الايقاعي يجيء ، ويصدر من شعراء تمكنوا من ذلك الايقاع تجربة ، ودراسة ، واستيعابا ، والابواب مفتوحة على مصاريعها ...

* * *

الايقاع : شكل

بيّنا ، فيما سبق ، أن ليس كل وزن ايقاعا ، وان كل ايقاع يحتاج الى وزن ، ولكي لايحدث توهم تناقض في الجملة السابقة نقول ان القصيدة العربية الآخذة بنظام التفعيلة هي وحدها المعنية بهذا الكلام ، وهو مستقرا منها ، ولا ينسحب على غيرها ، فالقصيدة العمودية بحكم بنيتها تصدر ايقاعاتها عالية حتى حين لايكون الكلام شعرا ، كالفية ابن مالك ، وتلك الكتابات الموزونة التي لا تحمل اي قدر من الشعر .

اذن قصيدة التفعلية وحدها المعنية ، اما قصيدة النثر فانها خارج هذا الاطار اصلا لخلوها من الايقاع ،

* * *

لقد حدثت مبالغات ، ومبالغات مضادة في مسالة الايقاع ، فقد عدها التقليديدن أساسا شعريا ، اساسا في الشعر ، ونفاها المتطرفون ضدها نفيا خطيرا بحيث اعتبرها بعضهم علامة من علامات الانكفاء ، والتراجع ، والتأخر عن مواكبة العصر ، وبتلك المبالغات تم تغييب جوهر المشكلة الفني ، والجمالي .

نستطيع القول ان الايقاع مظهر من مظاهر الشكل ، وللتدليل على ذلك نقدم النقاط التالية :

١ ــ في كل عمل ادبي ، او فني ، بعامة ، ثمة : شكل ومحتوى ،ولا ثالث لهما ، وهما مندمجان في وحدة تعبيرية ، والايقاع في الشعر ليس من المحتوى ، وان كان في ايقاعيته يضفي تلاوينه الخاصة على المعنى، بما هو حامل لقيم نفسية وجمالية وتعبيرية ، فهو شكل ايقاعي ذو ايحاء تعبيري ، وبصفته تلك فليس من المفيد ولا من المقنع حذفه ، او التخلي عنه ، لاننا حين نحذفه نكون قد تخلينا عن شكل ذي قيمة تعبيرية.

٢ ــ ثمة ارتباط نوعي بين الوزن واللغــة ، وخصوصية اللغــة العربية ، في بنائيتها ، تجلت في الاسباب والاوتاد والفواصل ، وهكذا فالوزن شكل منتقى من اشكال الابداع الشعري ، لابجهته وحدها ، بــل بتكامل الشـكل والمحتوى .

٣ ــ لقد ادرك الفلاسـفة العرب ، والنقاد القدامى هذه المسـالـة، ولم تكن موضع شك او نقاش ؛ ولذا فقد اكتفوا برصدها ، وتعريفها، وتوضيح اســسـها منطلقين من بدهية أهميتها ، ودون ان تعني انها شعر، مفردة ، كما سبق أن ذكرنا . يقول ابن سينا :

« .... معنى كونها موزونة ان يكون لها عدد إيقاعي » ، والدخول في العددية الايقاعية : شكل

ويقول الفارابي :

« نسبة وزن القول الى الحروف كنسبة الايقاع المفصل الى النغم»، وباعتبار أن الوزن ــ بايقاعيته ــ صادر عن الحروف بحكم وضعها في ترتيب وزني معين ، فثمة شكل ماثل ، وثمة وظيفة لهذا الشكل ، والا لكان زائدا ، وما من محسوس مرئي خارج اطار الشكل .

ان بعض الاحكام القديمة المتعلقة بهذه النقطة لايفقدها قيمتها بُعد الزمن ، بحكم أن مطلقيها تنبهوا ، بحساسية عالية ، لاشكالات يجـري طرحها الآن ، فميزوا بين « القول الشعري » ؛ والشعر ، وعدوا الوزن اساسا اضافة الى المحاكاة .

يقول الفارابي :

« والقول اذا كان مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بايقاع فليس يعدا شعرا » (١٢) .

ان اعتبارهم للوزن لم يصدر عن تسليم بما هو (موروث) ، بل عن تقديرهم وفهمهم (للابداع) الايقاعي ، ولعل مثل هذه الرؤية ، في اعتبار الايقاع موروثا ، في زمننا ، هو الذي ساق الكثيرين الى مواقع موغلة في عدم التروي ، وفي تسويغ العجز .

لقد ادرك بعض القدامى هذه الوحدة العضوية في الشعر ، فابن سينا وابن رشد يقرّان « ان المحاكاة والتخييل في الشعر تكون من قبل : اللفظ والوزن فقط » ، ولا بد من الانتباه للفظة [في الشعر] ،اذ ثمة [قول شعري] من غير ماوزن ، اما في الشعر فالمحاكاة والتخييل من قبل اللفظ والوزن ، وهكذا يأخذ الوزن ، في وحدة العمل وتكامله، دوره التعبيري الخاص ، كشكل ، وكايحاء نفسي له ادواته الموسيقية الخاصة .

٤ ـ لقد اعطوا الوزن قيمته الحقيقية التي يبسطها في العمل الشعري ، فهو يثير اللذاذة ،

يقول ابن رشد :

« .. والأقاويل الشعرية فانها انما صارت للذيذة لما فيها من التخييل والوزن » (١٣) ،

وهو (الوزن) ذو اثر نفسي ، فالابيات الموزونة ، كما يرى اخوان الصفا ، « تثير الاحقاد الكامنة ، وتحرك النفوس الساكنة وتلهب نيران الغضب » (١٤) ، فهم يقولون : « الابيات الموزونة » ، بمعنى اعتبار الوزن بأثره ، وفعاليته ، وهي تتخذ مظاهرها ، ومناسباتها في التعبير ، فابن رشد يقول : « من تمام الوزن أن يكون مناسبا للغرض فرب وزن يناسب غرضا لايناسب غرضا آخر (١٥) ، فربط الاوزان بما يناسبها اشارة الى القيمة الافصاحية التي ينطوي عليها الوزن ، ولعل من الجدير بالانتباه التوقف عند قوله « من تمام الوزن » ، بمعنى ان الحساسية لدى

الشاعر ، والحالة ، والموضوع : هي التي تحدد لماذا نجد هذا الوزن اكثر مناسبة من ذاك ،

٥ ـ للايقاع وظيفة اهتدائية ، فمن يتمتع بامتـلاك الحساسية الايقاعية تقوده حساسيته للقراءة الصحيحة :

لنأخذ هذه الشطرة :

« فاعدني يا اله الماء للماء
و (الق) نجمة الصبح على
اسوار بابي »

ان قارئا يفتقد الحساسية الايقاعية ـ الوزنية لا يمنعه مانع مـن قراءة (الق) كفعل امر يطلب فيه ان يلقي نجمة الصبح على اسوار بابه. وبحكم تقبل مثل هذا المعنى يتابع القراءة والفهم الناتج عنها ، اما اذا كان القارىء ممن يمتلك حساسية الوزن فانـه سيتدارك الخلـل ، وسيقراها (آلق) كفعل امر ، بصيغة الطلب ، من (الألق) ، وكم بين المعنيين من فوارق .

٦ ـ في الشعر ثمة : مفردات ، وجمل ، وصور ، ووزن ، وكلهـا ، كادوات ، تثير الذكريات ، والمشاعر ، وعبر هذا كله تظل الموسيقى في الشعر ذات ايحاء موسيقي خاص ، في مثولها ، وحتى في طول الشطرة وقصرها ، وحتى في التقفية ، وبدخولها في الشكل تكـون شكـلا ، وبايحاءاتها واثارتها ومناسبتها تكون معنى محتوى موسيقيا .

٧ ـ ثمة استقلال صوري ـ شكلي لكل تفعيلة يقف متميزا ، حاملا صورته المرسومة ، ومـستقلا برمزه الايقاعي، وبوزنه الموسيقي بالرغم من وجود اكثر من عنصر مشترك ، وهذا يؤكد استقلاله في شكله الخاص

لناخذ هذه التفعيلات .

مستفعلين : /./././.

مفاعلين : //./././.

فاعلاتن : /.//./.

ان كل تفعليه منها تتألف من سببين ووتد ومع ذلك فهي ليست واحدة ، كما انها في السماع الايقاعي ، في صورة الافصاح ليستواحدة على الرغم من أي كل تفعيلة منها تنطوي على نفس «التركيب»العروضي، التركيب وليس (الترتيب) ، وهكذا فان متفاعلن هي مفاعلتن : ///٠//٠ — //٠///٠ ، تركيبا ، وهي غيرها ترتيبا ، بينما متفاعلن في الايقاعية هي مستفعلن ، وهي ليست متفعلن احدى جوازات مستفعلن ، وذلك يشبه الى حد حالة الماء في رابطه الكيميائي ، والذي صورته  فما دامت الزاوية بين ذراعي الهيدروجين ١٠٤ فهو سائل . فاذا زادت الزاوية عن ١٠٤ فانه يأخذ شكلا بخاريا، بمثل تلك العلاقة يبدو ان ثمة رابطا كيميائيا خاصا هو الذي يحدد ايقاعية التفعيلة ، فيعطيها شكلها .. صورتها ، وموسيقاها ، تركيبا لاترتيبا كما ذكرنا ، ولهذا مظهره الخاص في الصورة .. الشكل كما في الافصاح الصوتي .

هذا الاستقلال الصوري الشكلي الصادر عن مقاييس ذوقية سمعية يؤكد حضور هذا الشكل ، وقيمته ، وعمق دلالته ومعانيه .

٨ — حين نؤكد على ان الايقاع مظهر من مظاهر الشكل ، ومظهر موسيقي ايقاعي فانئذ ينطبق عليه ماينطبق على الشكل من خلال عقته بالمحتوى ، فالوحدة المجازية الاولية بين الشكل والمضمون ، كما يقول كاجان ، وحدها تجعل الفكرة الاولية مثمرة فنيا (١٦) ، و ... « الشكل يخضع للمحتوى » (٧) ، بهذا المنظور نفهم اهمية الايقاع في الشعر تتجلى في الاستجابات الضرورية بين الايقاع والمحتوى لا في صيغة خضوعية كتابع ومتبوع ، ومثل هذا الكلام ليس بعيدا عن اختيار الوزن المناسب، الامر الذي تنبه له الفلاسفة والنقاد العرب القدامى، على ان مايجب اخذه بعين الاعتبار هو المجاهدة من أجل ان يكون الشكل ، في مظهره الايقاعي ، ليس مناسبا فقط ، بل وكامل القيمة جماليا حسب قول كاجان

« كي يصبح الشكل كامل القيمة جماليا عليه ان يمتلك وجودا ماديا حقيقيا » (٧) ، وباعتبار الايقاع شكلا فان يمتلك وجوده المادي الحقيقي ، كمادة ايقاعية ، وبذا تختلف المهارة بين شاعر وآخر رغم أن المادة واحدة ، تماما كما هو الحال في النحت أو في الموسيقى. فالمادة العلامات واحدة ويختلف التأليف والابداع باختلاف الموهبة .

* * *

تبقى بعض النقاط بعد ما سبق :

أ ـ ترى بعد ان اثبتنا ان الايقاع شكل في الشعر فهل ثمة ضرورة لحذف هذا الشكل الشعري واعتماد ماسماه القدامى : القول الشعري، كبديل ، لا كفن قائم ، وكبديل لا يرضى له بعض المتحمسين اقل من العنصرية النازية ، في دعوتهم لشطب كل الاشكال الاخرى ؟

ب ـ ان الوزن مفردا هو شكلانية مفردة ، كما ان شطب الايقاع شكلانية جديدة ذات وجوه بعضها معبأ باقحام الايديولوجيا . وبعضها الآخر يخفي وراء الشكلانية الكثير من العقد الفردية والاجتماعية ، بما لها من امتداد في الزمان ، التاريخي والمستقبلي .

ج ـ ان كتابة النص بشكل ما ، كصورة لتوزيعه ، وترتيبه لايغير من قيمته ، كما انه لايضيف له قيمة غير موجودة ، ولذا لابد من التذكير بأن وضع النص في مساحته الخاصة هي عملية تزيينية بحتة، ودون أي انكار ان لبعض التزيينات ملامح جمالية ، نقول هذا لان البعض يبالغ في ترتيب النص في مساحته بحيث يدخل ذلك في قيمة النص التعبيرية .

* * *

المراجـع

* ـ انظر مقالنا « في الايقاعية والوزن » ـ جريدة الثورة ـ العـدد ٧٠٢٤/ تـاريـخ ١٩٨٦/٢/٦

ـ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين . الدكتورة الفت كمال الروبي : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .

ـ بدائع العروض ـ ميخائيل خليل الله ويردي : ٧ ، ٧ ، ٨ ،

ـ مقدمة لدراسة الصورة الفنية . د . نعيم اليافي : ٩

ـ مجموعة واحة الجيم : الشاعر يوسف الخطيب .

ـ الابداع الفني ـ كاجان . ترجمة د . عدنان مدانات : ١٦ .

* * *

متابعات في الحياة الثقافية البريطانية

صالح الرزوق

ليس نهر (ترينت) ، الذي يقسم مدينة نوتنغهام نصفين ، بمثل شهرة (التيمز) الذي يمر في قلب لندن . لكن هذا البعد عن الاضواء يقوي مسحة الغموض التي تحيط به .

لا أحد يعرف ماذا تعني كلمة (ترينت) باللغة الانكليزية ، ولا احد يعلم على وجه الدقة من الذي اطلق على هذا النهر الوديع ذلك الاسم المبهم . ومع ذلك فان مدينة نوتنغهام تكرم أكبر أنهارها باطلاق اسمه على اشياء اخرى عديدة مثل معهد متوسط للعلوم ، جسر ، بناء ضخم الخ ، الخ ...

ولكن اذا كانت نوتنغهام غير معروفة عالمياً بنهرها، فهي بدون شك معروفة على الاقل بشخصين اثنين : روبن هود المغامر الذي قتله الادباء والفنانون بحثا وتمحيصا حتى اصبح الجانب المختلق منه اكبر من الجانب الحقيقي ، و د.هـ. لورنس الذي كان وما زال موضع الدراسة والاقتباس .

وبمناسبة الذكرى المئوية لـ د.هـ.لورنس التي صادفت في ايلول المنصرم ، اقامت مجموعة من المؤسسات الثقافية والاجتماعية مهرجاناً ضخماً امتد بين ٧ ايلول وحتى الثامن والعشرين منه ، ضم نشاطات مختلفة جعلت من نوتنغهام المدينة والمناطق المحيطة بها قبلة لكل المهتمين بالادب والفن والثقافة .

ويقول كيفن وبست مدير المهرجان معرفاً بهذا الحدث الثقافي الكبير : (يحيي هذا المهرجان الادبي والفني العالمي ذكرى لورنس كرائد القرن العشرين . ويحفل كمرشد ابدى للكتاب والفنانين المعاصرين . والقد تم تركيز نشاطات الاحتفال في بلدة لورنس الام ايست وود .
حيث ولد في ١١ ايلول ١٨٨٥ . ولكن برنامج النشاطات امتد ليحتضن نوتنغهام وكل القرى والبلدان المحيطة) .
٢١٨

وكان من ضمن تظاهرات المهرجان : تقديم مسرحيات ولوحات راقصة مستوحاة من ادب لورنس ، حفلات موسيقية ، قراءات من اشعاره ونثره ، امسيات ادبية قرأ فيها الادباء آخر نتاجهم ، امسية فنية قرأ فيها فنانون محترفون وممثلو بعض اشعار ونثر لورنس مع تقديم اغان كتبت ولحنت فيما بين ١٨٨٥ ــ ١٩٢٠ .

هذا بالاضافة الى تنظيم معارض كان اهمها :

ــ معرض مسقط راس لورنس الذي قدم منظراً صريحاً عن مرحلة طفولته وعن الحياة في العصر الفكتوري .

ــ معرض فني من وحي لورنس .

ــ معرض ضم المسودات الاصلية والطبعات الاولى لكتبه ووثائق ورسائل ولوحات ورسوماً لهاعلاقة بلورنس او بمحيطه .

ورافق هذه المعارض موسم لافلام لورنس عرضت فيه رواياته مؤفلمة مثل ابناء وعشاق ، نساء في الحب ، العذراء والغجري

اما أهم نشاطات المهرجان فقد كانت الاحاديث والمحاضرات التي تميزت بالعمق والشمولية ، وكان ابرزها :

ـ إيست وود لورنس : لجورج هاردي المؤرخ المحلي الذي تحدث عن إيست وود في عهد لورنس مع عرض حوالي مائة لوحة تصور إيست وود القديمة .

ـ مجتمع إيست وود التاريخي : امسية مفتوحة لمناقشة العادات والتاريخ الاجتماعي وخاصيات إيست وود تخللتها « سيمنارات » القت الضوء على موضوعات ممتعة مثل الزواج والصناعات العزفية والخياطة في إيست وود ، ورافقها عزف مقطوعات موسيقية قديمة .

ـ د. هـ. لورنس والاتروريون : محاضرة للدكتور الين ماكنامارا مؤلف كتاب (الحياة اليومية للاتروريين) . غطت هذه المحاضرة احدث الآراء حول لغز اتروريا ، وهي بلاد قديمة وتقع في غربي ايطاليا ، مع التركيز على فن العمارة ، والبناء مع إلماحات ذكية عن لورنس وعلاقته بايطاليا .

ـ المؤثرات في كتابة (الكونغر) : للعالم الاسترالي جون لوي الذي ناقش استخدام لورنس لرمز الايونة في روايته (الكونغر) وتأثره بروبرت لويس ستيفنسون ، وايتمان ، فلوبير ، فيرجاي ، وبصماتهم في استخدامات لورنس اللغوية .

ـ حديث لمارلين جبسون عن السهوب والاراضي التي كان لورنس يرتحل فيها ، وعن البلدان والقرى التي زارها ، والبيوت التي عاش فيها ، مع قراءة من الداخل لمشاعر لورنس واحساسه بالمكان .

ـ د. هـ. لورنس ـ الروائي الرسام : محاضرة لجاري ايكرز مدعمة باللوحات ، ناقشت بالدرجة الأولى الرسم والالوان المائية ، وبالدرجة الثانية تعرضت لأحدث اللوحات الفنية ، مع تقديم نبذة عن عالم لورنس المرئي .

وكانت قد تخللت هذا المهرجان الحافل مسابقتان : واحدة بعنوان جائزة د.هـ.لورنس لعام ١٩٨٥ ، والثانية جائزة الشعر في ذكرىلورنس المئوية .

وعلى هامش المناسبة صدرت مجموعة من الكتب تناولت لورنس بالأسلوبين التقليديين :

النقد والسيرة . أول هذه الكتب (شعلة الكينونة : حياة وادب د. هـ. لورنس) تأليف انطوني بورغيس . ورد في تعريف الكتاب انه (سيرة ادبية مختصرة . قد تقوم بتقديم الرجل وكتاباته الى الذين لا يعرفون شيئاً عن كليهما) .

كتاب آخر بعنوان (د.هـ.لورنس : الحياة في الفن) من تأليف كيث ساجار . وهو يأتي الثالث في ترتيبالكتب التي اصدرها ساجار عن لورنس . لذلك فمن المتوقع انه عمل مرموق حافل بتفصيلات واضافات هامة مكتوبة لأولئك الذين يعرفون لورنس ، لا الى الذين يجهلونه .

اما كتاب جيفري مايرز المسمى (د.هـ.لورنس والتراث) فقد ضم مقالات مختلفة ناقشت المؤثرات التي تركت بصماتها على لورنس بدءاً من بليك مروراً بجورج اليوت وانتهاء بهاردي ونيتشه .

وكان قد سبق هذه الاعمال الحديثة نشر مختارات قصصية جمعها وقدم لها ستيفن جيل . وان اقل ما يقال عن هذه المختارات انها تقدم بأمانة روح لورنس في القصة ، بالاضافة الى المقدمة الهامة التي تغطي موضوعة القص اللورنسية . وتعرض اهم ملامح الكاتب النفسية والاجتماعية والفنية من خلال اعماله بدون التطرق الى سيرة حياته . حيث يختتم جيل مقدمتههذه بقوله :

ـ العبارة التي تصدرت المقدمة (لا تثق بالفنان ابداً . ثق بالحكاية) مأخوذة من كتاب لورنس (دراسات في الادب الكلاسيكي الأمريكي) ،

تضعنا على طريق واحد من معتقداته العاطفية حول قراءة الفن التخييلي كان لورنس يلح بشدة انه علينا الانتباه الى الفن ليس الى الفنان ، الى الحياة في العمل الابداعي نفسه . في مقالة (الرواية والشعور) افصح أن الخيال قد يساعدنا (على تثقيف انفسنا فيما يتعلق بالشعور) اذا نحن اصغينا (لا الى مقولات الكاتب الوعظية ؛ بل الى الصرخات الخفيفة التي يطلقها شخوص القصة ، حينما يتمشون في غابات مقاديرهم المظلمة) وهذا تحذير يجب ان يكون نصب العين حين قراءة قصص المجموعة . انها ليست بحاجة الى تأمل في سيرة الكاتب ، بل تعارضه ، لما له من تأثير ضار .

هـل كان لورنس عـادلا مع جيسي شامبير حينما ابتـدع مريم في (أبناء وعشاق) ؟ . هل ان هيرميون في (نساء في الحب) ضربة قاسية ضد السيدة اوتولاين موريل ؟ . هذا الطراز من التساؤلات لا حاجة لنا به في تقييم هذه الحكايات . انها لا تتطلب معرفة بسيرة حياةلورنس ، انها اسئلة خاصة بكتب التسلية .

ما قالته النيويورك تايمز عن (انكلترا التي لي England,My England يصح على سواها : هذه ليست حكايات لاولئك الذين يرغبون في التسلية المجردة ، القراءة والمتعة بدون استخدام ادمغتهم . هذه هي حكايات السيد لورنس،و هو واحد من الكتاب الذين يتطلبون من قرائهم شيئاً ابعد من المشاركة البسيطة ، بل انه موجه الى اولئك القادرين والراغبين على تقديم تعاون سوف يكون مثمراً ومصدراً لبهجة طويلة ثابتة) .

★ ★

شعر ونثر كبلنغ

تبقى الأسماء القديمة او التراث الموضوع الاساسي للحياة الثقافية الانكليزية . فبينما تحتل الكتب الجديدة اعمدة ثانوية في الدوريات والصحف اليومية ، تتصدرها اسماء مثل شكسبير وهاردي وديكنز . وترعى التوجهات الماضوية او المحافظة ؛ حسب تعبيرهم ؛ أكاديميات

هامة كجامعتي كامبريدج واكسفورد ، مع الاشارة الى العزلة المالية التي تقاتل بريطانيا من اجلها سياسيا بتقطيع الجسور التي تحاول فرنسا مدها فوق بحر المانش لوصل الجزيرة الصغيرة بالقارة الأم .

ليس غريبا اذا ان يكون حديث صحيفة الأوبزرفر هذه المرة منصبا على كتابين حول كبلنغ الاول يرصد الجانب الشعري منه ، وهو بعنوان (اشعار مبكرة لروديارد كبلنغ ١٨٧٩ ــ ١٨٨٩) حققه اندرو روذيرفورد. والثاني يتناول بعض نثره ، وقد حققه توماس بيني تحت عنوان (الهند عند كبلنغ : مقطوعات متفرقة ١٨٨٤ ــ ١٨٨٨) . من الاوبزرفر اقتطع العبارات التالية :

ان عمل روزيرفورد تجميع قسري لما يزيد عن (٣٠٠) قصيدة مبكرة لم تظهر في طبعة واحدة من قبل علما ان قسما منها بقي محفوظا في مخطوطات كبلنغ فقط ، والقسم الآخر تم انتشاله من بين ملفات الصحف والمجلات ، مع عدد يسير من اشعار تم نشرها في طبعات غير مقبولة مثل طبعة دي لوكس عام ١٩٠٠ يقابلنا كبلنغ في بداية هذه المجموعة بروح صبي المدرسة (سمين ، ظريف في الرابعة عشرة) ، ولعله أصغر من ذلك في بعض القصائد المبكرة جدا .

تغطي هذه الفترة من حياة كبلنغ الادبية الثلث الاول من اشعار الكتاب (حيث تعاني كلماته من غصات وعواطف المراهقة اليائسة) . ثم بدون أي تمهيد ، وبقفزة واحدة ، يضعنا الكتاب وجها لوجه مع كبلنغ في الهند حيث كانت مرحلة النظم الغنائي . وفي الصفحات الأخيرة فقط نعود مع كبلنغ الى انكلترا ، لنعيش معه لحظات اصطدامه بلندن حيث انه في اولى استرسالاته الشعرية (اشياء ذات شعر طويل في باقات مستديرة مخملية) يعبر عن رغبته في العودة الى الهند .

بعد قراءة مجمل الاشعار لا يسعنا الا ان نسمي القليل منها اشعارا جيدة . حتى ان كبلنغ نفسه كان واعيا لاخطاء اشعاره هذه ، وقد عبر

عن وعيه ذاك بفظاظة وخشونة ربما فاقت خشونة الاخطاء بحد ذاتها . ولكن فضيلة الكتاب الوحيدة هي انه يدع المجال لكبلنغ كي يتحدث عن كبلنغ . فالارهاصات الاولى ، ولا شك ، تكشف كيف بنى كبلنغ نفسه حجرا فوق حجر ، وتبرز في بعض الاحيان استعاراته من الآخرين : سواء كانت كلمات او ايقاعات . اننا نستطيع في هذه الصفحات ان نراقب كبلنغ يتحسس طريقه متعكزاً على تينيسون(١) مقلدا برايد(٢) مادا يده الى بعض اشياء ماثيو ارنولد(٣) .

لقد اخذ كبلنغ وقتاً طويلا ليجد نفسه في الشعر ، اكثر من الوقت الذي احتاج اليه في النثر . وفي الوقت الذي غادر الهند ، وحينما كانت قصائده ما تزال واعدة ، كان قد كتب قصصاً قصيرة مهمة . وفيما كان عليه ان يتابع تنقية البنية الشعرية لديه ، كان قد تشكل كناثر توماس بيني يطارد كبلنغ الناثر . فالمدرسة التي تعلم فيها كبلنغ صنعة النثر كانت (جريدة المدنية والجيش) في لاهور حيث عمل خمس سنوات ، قبل ان ينتقل الى شقيقتها (الرائد في الله آباد) .

كان امين التحرير مضطرا لاطلاق يد كبلنغ في الكتابة (ببساطة لانه كان العنصر الآخر الوحيد في هيئة التحرير) . لقد وجد كبلنغ نفسه يتدرج من المشاركة في كتابات قصيرة ، الى موضوعات ومراجعات ، انتهاء بتحرير عمود اسبوعي . كما انه قام في بعض الاحيان بدور مراسل صحفي لتغطية الاحداث في اماكن اخرى من البنجاب .

ان كتاب بيني اتي متأخرا بعض الشيء ، وبعدما فقدت كتابات كبلنغ هذه مغزاها اذ ان مسوداته لم تعد طي الكتمان في اعقاب وفاة ابنته . لقد كان بيني قادرا على تجميع وتوثيق ما يقارب (١٠٠٠) مادة من هذا النوع ، اغلبها ليست اكثر من مقطع او مقطعين ، وليس منها الا القليل الذي يمكن تسميته مقالة ، على العموم قدم توماس بيني شتاتا ذا اهتمامات عريضة جدا ، كتبت من زوايا ضيقة . والواقع ان هذا الحكم

الفني على كتابات كبلنغ (تشتتها وضيق الزاوية التي تنظر منها الى الامور) قد يكون موضع احتجاج . انه من الطبيعي ان لا تنشر جريدة كتابات عميقة ، حتى لو اراد كبلنغ ان يفعل ذلك ولكن هذه الكتابات نجحت في تقديم وعرض الروح الانكلو ـ هندية التي نتجت من لقاء حكمة الهند الشرقية بالحكمة الانكليزية الغربية .

★ ★

وليام جاديس ـ الرائد المغمور

قبل ثلاثين عاما ، وقت كان في السابعة والعشرين ، صدرت (الاعترافات اول كتب وليام جاديس الثلاث ، في ٩٥٦ صفحة ضمن طبعة بنجوين الجديدة . وكان ذلك كافيا لارساء اسمه كواحد من اعظم الكتاب التجريديين في الادب الامريكي . والك تستطيع ان تزعم انه بتجربته هذه قد مهد السبيل لتوماس باينكون(٤) وجون بارت(٥) اللذين تخطياه فيما بعد بالانتاج وفاقاه شهرة .

وفي روايته الثانية جي . آر يواصل جاديس صناعة الرواية بقسوة، فيكتب ٧٢٦ صفحة بدون فاصلة او حتى وقفة قصيرة لالتقاط النفس أما روايته الثالثة والاخيرة (النجار القوطي) فيبدو ان التجريب فيها اتى اقل جموحاً . وفي تفسير ذلك يقول جاديس ضمن مقابلة نشرت اجزاء منها في جريدة الغارديان (لا تجعل القارىء يشتغل ، لكن دعه يشارك . في كلا الكتابين الاخيرين اردت من القصة ان تفصح عن نفسها بنفسها ؛ في جي . آر كانت الفكرة ان اضع الكاتب بعيدا عن كل شيء لانني اعتقد انه اذا تم تقديم الاشياء كلها للقارىء ناجزة ، فانه لن يضيف اي شيء ، ولن يستنتج اي شيء . ليس ان تكون حكواتيا هو ما أريد . لقد وقعت في مصاعب بسبب ذلك ، فمعظم النقاد يريدونك حكواتياً عظيماً . لقد أردت عمدا في جي . آر ان يقرأها الناس بجلسة

واحدة . قد يبدو ذلك جنونا ، ولكن هذا ما اردته بكل قلبي . دعها تمش . ان لم تعلم من هو المتكلم في مقطعين او ثلاثة ، سوف تستنتج فيما بعد . في فيلم ما ، احدهم يدخل من الباب ، وانت لا تعلم من هو ، لكنك ستعرفه لاحقا) .

تمرد جاديس الفني اقترن بتمرد فكري واخلاقي . فالشخصية الروائية في (النجار القوطي) كانت واجهة تعبر عن حكمة الكاتب ، وحين سئلت هذه الشخصية : لماذا يكتب الناس الادب الابداعي ، اجابت بدون تردد « من الغضب » . لقد كانت جن . آر مليئة بالنقمة ، غير ان الكتاب الاخير عبر عن سخط حقيقي على كثير من القيم السائدة ، وعلى رأسها الاخلاق الامبريالية ، وحول اشياء اخرى عديدة في امريكا حيث الشكل لا يخبر عن المحتوى .

ان ما يرعب جاديس في امريكا اليمين المتطرف ، توانين المسدس ، الاجهاض ، اساليب تعليم البيولوجيا والجغرافيا ... لكنه على الرغم من هذا الرعب الغاضب ، أو الغضب المرعوب ، فانه لم يكن ناشطا سياسيا بشكل مباشر . لقد احسّ كاشد ما يحس كاتب ، مثلا ، بقضية فيتنام في الستينات ، لكنه لم يخرج في مظاهرة . يقول مبررا ذلك (اذا تظاهرت في الخارج ، فلن اعمل في كتاب فكرت انه يجب علي انجازه)

الاحتجاج الوحيد الذي قام به هو توقفه عن الدعاية للمؤسسة العسكرية الامريكية . ففي بداية الستينات كان يشارك في صناعة افلام لصالح الجيش الامريكي ، بالتحديد في ١٩٦٣ كان يعمل في فيلم حول ما يسمى الحرب السرية في فيتنام ، يتحدث عن الدور العظيم الذي يؤديه الخبراء العسكريون الامريكيون واصدقاؤهم لمصارعة الخطر الشيوعي . ولان جاديس يعلم ان قصة فيتنام اكثر من ذلك ، استقال من العمل لصالح الجيش بعد اتمام هذا الفيلم .

يختتم جاديس حديثه عن دوره الاجتماعي كروائي (الناس يقولون دائما : هذه الكتب هجوم على الراسمالية . احب ان اقول انها هجوم على مساوىء الراسمالية : هل المساوىء ولدت في جسم هذا النظام ام لا ؟ رؤيتي ان الهجوم يوجه الانتباه الى المساوىء والواحد يأمل ان شخصا ما سوف يتمرد على هذا الوضع ويقوم بتصليح اشياء) يضيف (لمثل هذه الكتب دور تاريخي) .

★ ★

هجوم على الثقافة الفرنسية المعاصرة :

روجير شاتوك استاذ في الادب الفرنسي الحديث ، يتساءل عما خلفته الثقافة الفرنسية خلال السنوات المائة الاخيرة او ما يقارب المائة . على سبيل المثال ، هل انتجت السوريالية اي عمل ذي قيمة حقيقية ، ام كانت اساسا « افرازا » اجتماعيا عابرا ؟ هل ان الفريد جاري مبتدع الـ Pataphysics وانتونين ارتو الملقب بمنظر « مسرح القسوة » رسولان معاصران ام انصاف مجانين اخذوا على محمل الجد اكثر مما يجب ؟ . من كان على حق ، المقيمون في البرج العاجي ام الوصافون الذين رسموا الحياة اليومية العادية ؟ . هل من الممكن اثبات ان الرواية الجديدة كانت اي شيء غير لعبة مضجرة يلعبها المثقفون ؟ . هل من سبب موضوعي لولادة الوجودية ، فموتها ، وانبثاق البنيوية ومن ثم التفسيرية ؟ .

أسئلة كثيرة مماثلة تملأ صفحات كتاب (العين البريئة : في الادب الحديث والفن) لروجير شاتوك الذي يضم مجموعة من المقالات والمراجعات الثقافية ، يجمعها هاجس واحد هو قراءة الادب الحديث الساخن بأعصاب باردة .

يبقى عنوان الكتاب (العين البريئة) سرا دفينا عبر ما يقارب ثلاثمائة صفحة ، ولا يكشف المؤلف عن معناه الا في الجزء الاخير حين يطالب

الأدباء والفنانين بالعودة الى « الجوهر البسيط » و « البراءة الخفية التي يسهل منالها على اولئك الذين يفهمون براءة الفن المتجددة ابدا » .

الا أن التناقضات في كتاب شاتوك اعمق من تلقه خيال المجتمع الصناعي الذي يفترس البراءة الاولى . فعلى الرغم من ان حساسيته النقدية ذات ارضية يسارية ، الا انه يشكك بقيمة الفعل السياسي في حياة الأديب الفنية . وهذا ما يمكن ان نستنتجه من حديثه السابق والممتع عن فاليري ، ومن كتابه الأسبق عن بروست .

وهو لسبب ما يخصص في كتابه هـذا مقالة مطولة يدرس فيهـا الاتجاهات العبثية والمؤثرات السوفييتية التي ميزت مؤتمر باريس الأدبي عام ١٩٣٥ ، ولكنه ينسى أو يتناسى الاشارة الى ساوتر .

غير ان المقولة الثابتة التي لم يمل من تكرارها فهي معاداته لاتجاهات الفلسفة الفنية الحديثة ، التي تعلي النقد على الكتابة الابداعية ، وتحول العمل الفني الى مجرد نظريات . وفي هذا الاتجاه يتحدث عن الارهابية التي ميزت نقد السنوات الاخيرة ، والتي ابتعدت عن الجوهر الانساني في الأدب ، وحولت الاهتمام الى كون لغوي هلامي غير مفهوم . وهـذا — يقول — ما قام به سفسطائيون موهوبون أمثال بارت وفوكو ، صنعوا لانفسهم اجواء علمية حتى بدون امتلاكهم اي فلسفة لغوية متماسكة ، او معرفة مقارنية باللغات المختلفة .

ويضيف شاتوك في هذا المجال : لقد اخذ الادب مائتي عاما ليتحرر من سلطة الدين الراسخة ، ومـن الاشراف الملكي عليه ، ومن القيم البورجوازية ... ، ابطال ذلك الصراع كانوا كتابا لم يسلموا اعمالهم الى اي سلطة غير موضوعة الادب التقليدية بحد ذاتها وغير مطالب حساسياتهم الخاصة . فهل نريد الآن ان نسلم الادب او النقد الى اجهزة سلطوية جديدة ؟ ..

ان البروفسور شاتوك يجد نفسه في خصام مع غالبية الابتكارات الباريسية ، وقد اشار الى ذلك بأسف واضح ، معزيا السبب الى كونه مع الحداثة الفطرية التي هي جزء من غريزة التطور ، ولا تمت بصلة الى التصنيع او التركيب .

لكن عداءه الغريزي لمعظم الابتكارات الحديثة قاده الى خلط واضح في الاوراق على الرغم من الاكاديمية التي حاول ان يتشبث باطرافها . فهو يهاجم الحداثة المتأخرة بدون مقارنتها بالأنماط الحداثية المبكرة التي يستسيغها ويؤيدها . وفي مقالته الصغيرة (ما هي الـ Palaphysics) لم يلق اي خيط مضيء على هذه الفلسفة الغامضة . حول ارتويدو مرتبكا جدا ، وضائعا بين مد وجزر ، تماما مثلما كان في كتابته عن سوزان سونتاج ، حتى انه لم يستطع ان يقرر ما اذا كان ارتو « خاطئا » ام انه « اعظم شاعر ثائر منذ رامبو » . ويعلل ذلك بأن التعصب امر غير جيد (يقول : يجب ان نكون قد تعلمنا الآن ماذا يعني الاقرار بالتعصب) . ولكنه ينسى بعد نفسه بعد لحظات ويشمل شعر ابولونير المرئي بمديح واسع ، ويقول عن اشعاره المسماة انها تقدم مثالا عن عقل صعد الى مصاف المعرفة غير المحدودة ، كلية الوجود ، السمو بكل معنى الكلمة ، الى شكل من اشكال الالوهية الذاتية) . إن مثل هذا الكلام المتواتر الغامض يعطي انطباعا بأن البروفسور شاتوك غير قادر على الوصول الى مقولة نقدية منظمة . فهو لخوفه من الدوغمائية التي قد تنتج عن صناعة النظريات ، ينحاز وبشكل عدواني الى جانب الفطرية والغرائزية . ولو انه افسح المجال لقليل من الاكاديمية ، لاستطاع ان يستغل معرفته في الادب الفرنسي بشكل افضل . او بتعبير جريدة الاوبزرفر (لما اطلق نيران مدفعه في نوبة هستيرية) .

★ ★

في ختام هذا الحديث عن ثقافة الشتاء البريطاني ، اجدني اكثر رغبة في معرفة معنى (ترينت) . هل هو اسم اعجم لا يفصح عن شيء كحجارة البيوت القرميدية المتشابهة في طول وعرض بريطانيا ، ام انه سر دفين مات مع موت اصحابه ؟

انه السؤال الصعب الذي يشدني بقوة اكبر الى بريطانيا الماضي . فالماضي فوق هذه الجزيرة المسطحة التي لا تغور ارضها بتلال كثيرة ، وحده الذي يسرق الاهتمام . اما الحاضر فهو رقاد على فرشة الماضي ، والمستقبل مزيد من الرقاد على الفرشة نفسها ، او انه سيكون رقادا على العشب المبلل بالمطر الازلي بدون اي فرشة على الاطلاق .

←

هوامش :

(١) Tennyson, Alfred : تلقى جزءا من تعليمه على يدي والده ، ثم أتمه في كلية ترينتي في كامبريدج . حاز على وسام الشعر الانكليزي عام ١٨٢٩ . من كتبه (أشعار الشقيقين الاثنين ١٨٢٧ ، الصوتان الاثنان ، آكلو اللوتس ١٨٣٣) .

(٢) Preed, Winthrop Mackworth (١٨٠٢ – ١٨٣٩) . تلقى تعليمه في ايتون وكلية ترينتي . أصبح عضوا في البرلمان . عُرف كشاعر هوميري . ومن كتبه : رسالة نصيحة ، الوكيل .

(٣) Mattlew, Arnold (١٨٢٢ – ١٨٨٨) تلقى تعليمه في كلية باليول في اكسفورد . عمل ٣٥ عاما مفتشا تربويا في المدارس . أول اشعاره (العربيد الضال واشعار اخرى ١٨٤٩) ، أتبعه بـ (شاطىء دوفر ١٨٦٧) . بعد نضجه تحول الى النثر وكتب مقالات في الادب ، التعليم ، جوانب اجتماعية ، مما جعله الناقد الاول في ايامه . يعد واحدا من الذين أثروا في ت. س. اليوت . له في النثر (مقالات في النقد – جزء أول ١٨٦٥) و (مقالات في النقد – جزء ثان ١٨٨٨) و (دراسات في الادب السلتي ١٨٦٧) . وقد دفع هذا الكتاب جامعة اكسفوردلتاسيس مقعد خاص بالدراسات السلتية . له أيضا (دراسة في تفسير الكتاب المقدس ١٨٧٣) . في هذه الكتب وغيرها انتقد أرنولد المظاهر المادية في الحياة الاجتماعية والثقافية الانكليزية .

(٤) Pynchon, Thomas (١٩٣٧ –....) روائي أمريكي ولد في لونغ آيلاند ودرس في كورنيل . روايته الاولى « في » ١٩٦٣ رواية مستقبلية فلسفية معقدة ، أتبعها بكتابه الصغير (بكاء القدر) عام ١٩٦٦ وهي كوميديا سريالية . ثم (جاذبية قوس قزح) ١٩٧٣ التي تتحدث عن المرحلة القريبة من الحرب العالمية الثانية . أعماله التي تقدم مسحا فانتازيا للمشهد المعاصر ، لها صلة بالواقعية السحرية .

(٥) Barth, John Simmons (١٩٣٠ – ....) روائي امريكي تجريبي . من كتبه (عامل العشب المسكر) ١٩٦٠ ، (جايلز راعي الماعز) ١٩٦٦ ، (رسائل) ١٩٧٩ . وهي كلها تجيش بعلاقات سافرة ممزوجة بتقاليد القص الواقعي .

★ ★ ★

الاتجاهات الأدبية منذ محمد العروسي المطوي

د. حسني سيد لبيب

يتركز الابداع الأدبي لمحمد العروسي المطوى في الاتجاه الاجتماعي والوطني وتدور أغلب موضوعاته حول معاناة المجتمع التونسي من القهر والاحتلال . نجد ذلك في رواياته : (ومن الضحايا) الصادرة عام ١٩٥٦ ، و (حليمة) الصادرة عام ١٩٦٤ ، و (التوت المر) الصادرة عام ١٩٦٧ . وفي مجموعته الشعرية (فرحة الشعب) الصادرة عام ١٩٦٣ ، وقد كتب على غلافها انه « شعر من لهيب الكفاح » . ولو اقتصر ابداع المطوى على ذلك لتاطرت شخصيته الادبية في الاتجاه الاجتماعي والوطني كما ذكرت . ولكنه أصدر مجموعته القصصية (طريق المعصرة) عام ١٩٨١ وهي تختلف في المستوى والمعالجة الفنية . ويبدو أن هذه المجموعة بداية مرحلة فنية جديدة للمطوي اتجه فيها الى الحلم والرمز ، متجاوزا المرحلة الاولى التي عبر فيها عن آلام شعبه وآماله .

وقد تنوع نتاجه الأدبي بين القصة والرواية والشعر ، وان كان الشعر قولا عارضا فرضته الاحداث الوطنية الجارفة . كما ان له انشطة ادبية اخرى ، حيث الف قصصا للأطفال ، وعرب موسوعتين ، والف في الدراسات الأدبية ، وحقق شيئا من التراث . لقد الم الاديب الكبير محمد العروسي المطوي من كل فن بطرف ، ونشر عطره في كل بستان .

ومن الضحايـا :

شاء المطوي ان يكتب قصته (ومن الضحايا) بطريقة مباشرة ، شارحا مفسرا للدوافع والنزعات ، مؤمنا بان اقصر طريق الى قلب القارىء هو الوضوح وايصال الحقيقة . ولعله راى ان الموضوع الذي يعالجه خطير ، وبناسبه اسلوب (المقالة القصصية) . . او كما قال في المقدمة : « قد تبحث انت ــ ايها القارىء ــ عن تلك الأصول الفنية ، وتحاول تطبيقها على ما ستقرا من صفحات ، انا انا فما يعنيني شيء من كل ذلك ، الذي يعنيني هو ان انقل اليك هذا الحديث كما هو مسطور في قصة الحياة ، هذه القصة التي نقرا منها جميعا ، ونساهم في تاليفها جميعا » ص ٧ . فالكاتب يعي بعد قصته عن الاصول الفنية ، وشاء ان يسطر القصة كما وقعت ، أو كما ينبغي ان تقع ، كانه هارب من الخيال الفني لاجيء الى نبض الحياة ينقله نقلا تصويريا . وطالما اقر بعد القصة عن الاصول الفنية ، فما حاجتنا الى اعادة القول في هذا . ان الكاتب يتناول مجتمعه الفقيرة ، كاشفا الاعيب المحتل ، انه كمثل (الشابي) يكشف سوس الفساد ويهدم جدار الياس . ولقد تشبع الكاتب بروح فتاة في ملاحقة المستعمر واعوانه ، فتعاطف معه وناصر قضيته ، حتى صار طرفا في القصة ، أو هو بطل من أبطالها . ان الفتى آلى على نفسه ان يحارب الخرافة والاستغلال ، يحارب الاتجار باسم الدين ، يحارب المستعمر والاعيبه ، يحارب (الأحمرة المدكنة) التي كانت عونا للأجنبي نظير المال والراحـــة .

وبعيدا عن المقاييس الفنية ، اتناول القصة كقارىء باحث عن صدق التعبير ، فاذا ما تعاطفت مع عمل ادبي ، وانعقدت صلة قربى بينك وبين ما تقرأ ، كان لهذا العمل قيمته وأهميته . وقد كتبت هذه الرواية في عقد الخمسينات ، وكان الاستعمار الاوروبي يحتل ارضنا العربية ، فقامت الثورات وناضل الاحرار من اجل التحرر والاستقلال . لهذا لجأ المطوي في هذه الفترة الحاسمة الى مخاطبة القارىء بطريقة مباشرة ونافذة ، يدفعه الى هذا حماسه لمقاومة الاحتلال والظلم .

يؤلم فتانا فساد المجتمع وتعاون افراد منه مع مستغليه ، فناهض الظروف المحيطة ، وراح يعزف على وتر المصلحة الوطنية ، لكنه فرد يطلب تغيير الواقع ولم يدلنا الكاتب على من يتعاطف مع فتانا وقضيته . انه يريد تغيير الواقع بمفرده . ولما كانت رؤية فتانا مغلفة بالمثالية وكان صعبا على فرد مناهضة المجتمع وحده ، فكان اصطدامه بواقعه ، وخسارته لقضيته امام ساحة القضاء ، سببا لمرضه واختلال عقله . فكان الفصل الاخير من الرواية هذيانا للفتى ، ولم يفلح العلاج في اعادة الفتى الى واقعه ، فقد كان بينه وبين هذا الواقع خصومة ولا سبيل للمصالحة طالما هذا المجتمع سادر في الغي والضلال . فكان في هذيانه حديث يخلط فيه بين عدم استواء المعاني ، وبين ما استقر في وعيه من مفاهيم .. فكان حديثه عن الامل والتشاؤم ، وعن الشابي وجنته الضائعة واصراره على العيش رغم الداء والاعداء ، ويتذكر طارق بن زياد وعبد الرحمن الناصر ، وشجرة الزيتون المباركة .

تأثر المطوي بأبي القاسم الشابي ، وبحياته القصيرة التي ابدع فيها شعره ، متغنيا للحب والحرية والوطن ، معبرا عن تحديه للظروف المناوئة ومرضه الذي اودى بحياته وهو في اول الشباب . فكان في روايته شيء من روح الشابي . ففتانا نسيج وحده يحارب المستعمر واذنابه والضلال باسم الدين ، والرشوة والانتهازية . ولا نجد نصيرا للفتى سوى صديقه المقيم في العاصمة الذي رثى لحاله واخلص له .

وهذا هو الشابي يتمنى لو يقضي على اليأس من النفوس ويستنفرها للحياة الحرة الكريمة ، وان ملكت نفسه روح التشاؤم فوجه قصيده لاعلان غضبه على استلاب الارادة . ان فتى القصة ضحية ظروف مجتمعه ، مثلما كان الشابي ضحية الظروف المحيطة . والفارق ان مؤلف (ومن الضحايا) اسلم ضحيته الى الجنون . بينما الشابي - وهو الشاعر الماثل في تاريخ امته - وجه طاقته الخلاقة الى نظم الشعر ، يعلن مبادئه وافكاره ورؤاه الطليعية . الا انه اصيب باليأس وانتابه التشاؤم فهرب من واقعه الى عالم خيالي يبتنيه كما يراه هو ، بعاطفته المشبوبة الاوار .

ونفس النظرة التي رآها المطوي في قصة فتاه من انه ضحية ظروف مجتمعه ، اوانه أحد الضحايا ، نجدها في وصفه للشابي بانه ضحية من ضحايا الشعب . « ان الموت الباكر ، وان استطاع ان يقضي على الرسالة المنشورة قبل ان تنضج ، فانه لم يقض على الموهبة والالهام ، والشعر والخيال . هذه الرسالة ، او على الاصح معالم هذه الرسالة ، نلمسها في (اغاني الحياة) . هي رسالة الشابي نحو شعبه الضحية . هذا الشعب الذي كان الشابي نفسه ضحية من ضحاياه »(١) .

ويبدو ان فترة النضال ضد الاحتلال قد فرضت نفسها على ابداعات الادباء ، فتركزت كتاباتهم في قضايا الوطن والمجتمع ، بغية الاصلاح والاستقلال والحرية . ولا يمكن لاديب ان يعزل نفسه عما يحيط به . انه ان لم يكن ذا رؤية مستقبلية او قائدا لمسيرة الشعب ، فانه على الاقل يكون صوتا معبرا عن آلامه وآماله . والمثل في هذا نجده عند عبد القادر بلحاج نصر في روايته (الزيتون لا يموت) الصادرة عام

(١) ابو القاسم محمد كرو : دراسات عن الشابي - منشورات دار المغرب العربي بتونس - ط ١ - فبراير ١٩٦٦ - ص ٢٦ .

١٩٦٦ . وهي رواية وطنية كتبها المؤلف احياء لذكرى ٩ ابريل ١٩٣٨ (٢)؛ كما يقول في صدر الكتاب . هي قصة شعب عقد العزم على الكفاح من اجل وطن حر مستقل . يتحدث الروائي عن شخص لا يسميه ؛ وكان اغفال الاسم رمز للوطن التواق الى الحرية والاستقلال ؛ رمز للمواطن الذي نهض عن بكرة أبيــه مناوئا الاحتــلال ولاعنا (جــراد الجنرال ؛ وهاتفا (بتونســه الحبيبة) . تفيض الرواية بروح البطولة والاصرار والوطنية . صورة نلمسـها في مصر ايضا ابان الاحتــلال الانجليزي ؛ وتكررت في كل بلد عربي كافح وناضل من اجل الاستقلال .

حليمة :

في هذه الرواية ؛ اختط المؤلف اسلوبا آخر يعبر به عن نفس الاتجاه الاجتماعي والوطني . تعبر الرواية عن صور المقاومـة الوطنية ضد المستعمر الفرنسي ؛ ونضال قوى الشعب ضد الاحتلال . وبينا فتى رواية (ومن الضحايا) كان يعيش الرفض بالطافرة . ولا احد ينتصر لقضيته ؛ التي هي قضية الوطن . نجد التحام قوى الشعب وتضافرها فيرواية (حليمة) . واذا قلنا ان الرواية الاولى تعكس الجانب السلبي من المجتمع التونسي . فان الرواية الثانية تعكس الجانب الايجابي او اليقظة الوطنية التي رات في مواجهة المستعمر وتحديه . سبيلا لنيل الحرية والاستقلال . ويبدو ان طول المعاناة قد اثمرت نضالا وكفاحا .

عاشت حليمة حياتها محرومة من حنان الاب ؛ فقد مات ابوها ولا تدري سبب موته . وليس لحليمة اخ او اخت . وعاشت امها على

(٢) يقول الاستاذ رشيد الذوادي في كتابه (علي البهلوان حياته وآثاره) : « فشارك في أيام ابريل ١٩٣٨ ، وتم اعتقاله في مساء يوم ٩ ابريل عندما كان بمنزله صحبة شقيقه السيد الهادي البهلوان والمجاهد صلاح الدين بوشوشة ، وعـرف محنة السـجون اثر هذه الحوادث لشهيرة » ، ص ٢٦ .

الكفاف تتدبر نفقات المعيشة . صدمت حليمة حين عيرتها احدى بنات المدرسة انها ابنة السارق . لكن السرقة تهمة ملفقة . الحقيقة التي تعلمها الام انها كانت حبلى في الشهر الثامن حين اشتهت وردة من بستان ، فانتهر الحارس زوجها ، ولما حاول قطفها أطلق النار عليه ، فعولج في مستشفى ، لكنه مات بالحمى بسبب الآلام النفسية ، حيث الصقوا به تهمة السرقة . وبعد وفاته ، وضعت الام (حليمة) وكانت تتمنى ان تضع ولدا ، لكنها مشيئة الله . تكبر حليمة على القهر والضنك والآلام .. وكان بصيص الامل من عائلة الجيران ، حيث تعرفت على عبد الحميد واخته مريم ، لكنهما سافرا ليلحقا بالاب ويعيشا معه في تونس . وتفاجأ برسالة من تونس ، من عائلة عبد الحميد لطلب يدها لابنهما . تذهب هي وامها الى تونس وتتزوج عبد الحميد . وتفرح حين تعلم انه يؤدي واجبه الوطني ضد المستعمر الفرنسي فتطلب ان تشاركه.. وتنتهزها فرصة للثأر لابيها ، فتخلص لعملها الوطني . ويستعرض المؤلف صور الجهاد لعبد الحميد وحليمة وصور النضال الوطني . يتدفق تيار الوطنية عبر فصول الرواية . ولم تسلم الرواية من القول المباشر والسرد الانشائي ، كما عمدت الى الاشارة الى بعض الاحداث الوطنية . فقد شاء المطوي ان يكتب عملا ادبيا عن صور الكفاح والبطولة والتحام قوى الشعب للخلاص من المستعمر .

التوت المر :

وشخصية عبد الحميد طيبة ومناضلة ، تاخذ جانب المصلحة وتتبنى قضايا الوطن . يحنو عبد الحميد على حليمة وينتشلها من واقعها المقهور الى حيث الارادة . والعزيمة . تتشابه هذه الشخصية مع شخصية عبد الله في رواية (التوت المر) ، ذلك الشاب الطيب الامين في عمله ، والوفي لاصدقائه ، ينتشل عائشة من يأسها القاتل ، ويبعث فيها ارادة الحياة . وعائشة فتاة كسيحة ابنة الحاج مفتاح المهاجر الليبي الذي استوطن قرية تونسية ، بسبب طغيان المستعمر الايطالي . وقد سمعت عائشة من اخته

فاطمة حال عبد الله الذي دخن التكروري(١) ، وعلمت أنه ينقل الانسان الى عالم الحلم حيث يعيش لحظات سعادة تخفف عنه مرارة الواقع . فتمنت عائشة ان تدخن التكروري ،وأعلنت رغبتها لعبد الله ، لكن عبدالله الذي ندم على اقدامه على ذلك وتاب ، يبتئس لطلب عائشة ويقرر تكوين جمعية انقاذ الشباب ، للقضاء على التكروري في قريته . والذي تبيحه سلطات الاحتلال الفرنسي ، بينما تحرمه في فرنسا . وتجاوب معه الأصدقاء ، ونجحوا في مهمتهم . وكان طلبه للزواج من عائشة ، ليعطيها لحظة سعادة حقيقية ، بدلا من الوهم الذي طلبته ذات مرة ، بطلب حشيشة التكروري . ورغم رفض الابوين ، اصر على موقفه ، لان عائشةلن تجد رجلا يطلب يدها . وازاء الالحاح ، خطبها ابوه ، وتم الزواج . وعند وضع وليدها ، تتحقق المعجزة بزوال الشلل عن ساقيها . هي ارادة الحياة حين تنتصر على العجز .

واخال حليمة وعائشة يرمزان الى تونس الجديدة ، برغم ان عائشة ولدت في ليبيا ، لكنها عاشت في تونس . كان المطوي يقصد بحليمة وعائشة بلده تونس ، التي يمكن للشباب التونسي المؤمن بقضايا وطنه ، استنهاض الهمم لبناء تونس الجديدة . وما لم يتقدم الشباب السليم المعافى ، المؤمن ، فلن يتقدم الوطن خطوة الى امام . ان كتابات محمد العروسي المطوي متفتحة على قضايا وطن يروم الحرية وينشد الاستقلال ، في فترة حاسمة من تاريخ الكفاح للتحرر من ربقة الاستعمار الفرنسي .

وفي رواية (التوت المر) صورة لمجتمع القرية الذي ينبذ اعوان الاستعمار ، أمثال احمد العائب والد ابراهيم ، الذي شجعه المستعمر على الاتجار في الحشيش ، فما كان من ولده ابراهيم الا اقدامه على اشعال النار في المتجر ليريح القرية من شرور المخدرات ، ويريح اباه من الاثم وينتشله من المستنقع الذي تردى فيه .

---

(١) نوع من المخدرات ، وكانت سلطات الحماية الفرنسية تسمح باعداده ويباع بتسعيرة رسمية .

كما يبرز الكاتب اخلاق القرية وترابط اهلها وتآزرهم . نلمس هذا فيما حدث من شقاق بين عبد الله وصاحب الدكان الحاج صالح . وذهاب جمع من الرجال للمصالحة وامتثال عبد الله لحكم الرجال . كما ان القرية استقبلت شخصيات وافدة استطاعت ان تلتحم في المجتمع الريفي وتصير نسيجا منه . ابرزها الشيخ مفتاح وابنتيه مبروكة وعائشة الذين فروا من طغيان العدوان الايطالي على ليبيا . كذلك شخصية دادا مسعودة التي جاءت الى الجنوب التونسي طفلة صغيرة من بلاد السودان ، مع قافلة تجارية من فزان ، وهي المراة السافرة الوحيدة في القرية . ولم نستشعر ان هذه الشخصيات اجنبية او غريبة على القرية ، ولولا اشارة الكاتب لما احسسنا من احداث الرواية ، فالوافد يلتحم ويمتزج بالمجتمع التونسي ويصير واحدا من اهله .

وفي الرواية تركيز على عادة تدخين (التكروري) ، واضرارها . وقد اورد المؤلف امثلة لشخصيات يذكرها عبد الله في لحظة ندم ، هذه الشخصيات وقعت ضحايا التكروري . انها لحظة ندم تواتي عبد الله ، اهتم بها المؤلف ليدلي برأيه من خلال عبد الله . واذا ما قرات : « لم تطاوعه نفسه فيلقي بالمسئولية على اصدقائه .. اصدقاؤه ضحايا .. ضحايا هذه العادات الملعونة التي سنتها تقاليد حفلات الأعراس ... ان يتعاطى الشباب في تلك المناسبات حشيشة (التكروري) ويدخنوها ... ان اكثر الشبان لا يعود اليها فيما بعد . ولكن البعض منهم يداب عليها حتى تتمكن منه العلة الخبيثة ، ص ٩٥ . لاحظت ان قلم الروائي انقلب الى قلم مصلح يتقصى داء اجتماعيا ، محللا اسبابه ونتائجه . وعلى لسان شيخ يقول : « لكن ما العمل ؟ وحشيشة (التكروري) تباع في الاسواق باذن الحكومة ؟ » ص ٩٨ . ثم يعود فيقول : « لم يجبرنا الحاكم على تعاطي هذه الحشيشة الملعونة !.. لم يجعلها ضريبة !.. لم يفرضها .. انها النفس الأمارة ، يا ولدي .. » ص ٩٨ .. ثم يشير الى

الاستعمار الذي كان سببا في انتشارها ، رغم انهم « جاؤوا يعلموننا ، يمدنوننا » ص ٩٦ . يصرخ عبد الله في اصدقائه ، وقد احس بتأنيب الضمير : « شبابنا يندفع مطواعا الى هذا المخدر ... مساكين اولئك الذين يدعون أننا مقبلون على الثورة ... هل نقبل عليها بالشباب الأرعن ؟ .. هل نقابل القوى الغاشمة بالعقول المخبولة والصدور المنخورة .. » ص ١١٠ .

ولقد انفك شلل عائشة بفعل ارادة الحياة . ولم تات الارادة جزافا ، وانما أعادها عبد الله يبث الثقة في نفس عائشة ، فكتب لها شهادة ميلاد جديدة . كذلك الوطن ، تنتصر فيه ارادة الحياة ، اذا استعاد ابناؤه الثقة بأنفسهم وبقدرتهم على التغيير الى الافضل . وقد اعلن المطوي في روايتيه (حليمة) و (التوت المر) انتصار الشعب والوطن ، انتصار ارادة الحياة ، محققا نبوءة الشابي . مناهضا ما جاء في روايته الاولى (ومن الضحايا) ، حيث سقط الفتى صريع كفاحه بمفرده ، بينما الشعب ضعيف امام خصومه ، فوقع ضحية ، لتتجسد الارادة بتلاحم القوى وتضافرها . ولا تتأتى بحماس فرد في مجتمع متخلف غير مدرك لقضاياه .

وشخصيات المطوي ، تنزع الى الطيبة والتعاطف والتراحم . الخير سمة أصيلة من سمات عالمه الروائي . لم نجد الشر الا وافدا ، فيكثر حديثه عن عملاء الاستعمار وسماسرته وأعوانه . انه شر وافد ، يربأ المطوي بمجتمعه منه ، والاستعمار الذي ادعى انه جاء لنشر المدنية ، انما اراد لهذا المجتمع التأخر والجهالة ، وما حكاية الحشيش الا آفة من آفات المستعمر . كذا يقرر المطوي في روايته (التوت المر) . كما ان المستعمر يعمد الى تلفيق التهم للاطاحة بمن يريد ، مثلما اطاح بوالد حليمة . وفتانا في رواية (ومن الضحايا) قد نازل المستعمر وحده ، واسلم نفسه الى الجنون نتيجة التناقض بين العالم المثالي الذي يعيش داخله ، وبين عالم الرشوة والنفاق الذي يراه في مجتمعه ، ومحاولة الدخيل السيطرة والهيمنة على مقدرات الشعب .

طريق المعصرة :

يغلب على قصص (طريق المعصرة) القصيرة طابع الحوار . لا يهتم القاص بالحدث قدر أهتمامه بالنقاش والجدل . ولا يهتم بتفاصيل حدث او مكان او وصف . انه يبدأ القصة وينتهي منها ، والحوار غالبا هو الركيزة او البنيان الفني للقصة ، سواء كان الحوار بين أشخاص او حوارا داخل النفس . وطريقته في صياغة قصصه لا تتقارب ابدا مع الخط الروائي الذي تتبعناه وعرفنا ملامحه وسماته . والسرد الانشائي والخطابة التي صبغت روايات المطوي ، لا نجد لها اثرًا في قصص (طريق المعصرة) . فهذه القصص تلجأ الى الحلم وترمز الى الواقع والخلق والتكوين . ويلجأ المطوي الى مفردات جديدة ، بعد ان نفض يديه من هموم الوطن وقصص الكفاح ، والواقعية المخلوطة بالحماس المتأجج . انتقل المطوي من عالمه هذا ، الى عالم فني متميز ، يدخل مجرابه بأداة فنية ناضجة . واذا وقفت عند قصة مثل (بي خفض) . . التي تستوجب التأني عند قراءتها ، كي تتفهم الرمز الذي يتضمن المعنى والفكرة . نجد صاحبنا قد نبت نبتا غريبا ، بأمه التي لم تعطه لبنها ، وادعت ان لسانه لسان كلب !. فكان ارتباطه بالكلاب وعالم الحيوان والحشرات ، ودقة ملاحظته ، وتركيزه على العلاقة بين لسانه ولسان الكلب ولسان السلحفاة ، والوشام على ذراع امه . انها علاقة (الكراهية) التي جعلته يعيش غريبا في عالمه . وما لم يتعاط الانسان منذ ولادته لبن الحنان ، فانه يسقط في مستنقع الغربة ، ولا ينفك منه ، وهذا ما جعل صاحبنا يهوي ليقيم علاقة بينه وبين الجعلان ، ويهتف « ورغم كل شيء فانا ماض الى خلق آخر » . . فالانسان تحكمه مجموعة متغيرات ، وتؤثر في تكوينه علائق متباينة . ومعلمه ينكره ، ويتحسر قائلا : « اسفي على عرق عقيم ، وجهد ضائع » . فأنكره هو ايضا ، فهو باحث عن الجديد وعن الاصالة ، ثائر على المألوف والمعتاد . انه شخصية تنكر التلقين ، وتبحث عن الابداع ، ولكن الشطط ادى به الى الغربة والحلم بخلق جديد !.

وتعـاني اغلب شخصيات المجموعـة من سجن الذات ، السجن الانفرادي ، انها تعيش وسط الظلام ، ولكنها تحلم وتستشعر غربـة الانسان في عالمه ، وخرافة الزمن ـ قصة (لحظـة التيه) ـ وفي قصته الرمزية الرائعة (اين ثوبي) ، يدلل على حال المرء الذي يغير ثوبه ، وفي كل مرةلا يرضي احدا ، لانه لا يراه بصورته الحقيقية ، فالثوب يرمز الى التلون والتبدل ، فتمسخ معالم الشخصية وتتشوه . فأصبح المرء أسير ثوبه ، يبحث عن حلاوة الثوب ناسيا ذاته . فالمرء لا بد ان يؤكد ذاتيته وهويته .. ومن تخلى عن ذلك ، وسار في ركب الآخرين ، ضاع منه كل شيء ، ولا يظفر بلؤلؤ او صدف . ان بطل القصة قد تبدل وتغير كي يرضي الآخرين ، فخسر نفسه . الرمز في القصة بسيط ويشع اشعاعات دافئة مضيئة .

واغلب شخصيات قصص المجموعة مسلوبة الارادة ، مقهورة امـام الكون وفساده ، والزمن وابديته .. فكان التصوير القصصي لخرافة الزمن .. « فهل انت لحظة زمن لا تحد ولا تحسب !؟ . وهل كان الزمن غير ما تقيس وتضبط تسلية منك باللامحدود وتغطية لما فيك من قصور عن كنه الادراك !؟ انت الزمن ـ اذن ـ ... ذرة من ذراته ستمحي كانمحاء الماضي .. » ص ٨١ . وكان التصوير القصصي للهروب من الواقع الى الحلم والى الرمز ، وكأنه تخفيف من وطأة الواقع وقسوته ، والعبودية بشتى مظاهرها وانماطها .

★ ★

يصدر قريباً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

ترنيمة عيد الميلاد

سلسلة روايات عالمية « ١٥ »

تاليف
تشارلز ديكنز

ترجمة
محمود منقذ الهاشمي

* * *

رواية من البانيا

الحصـــن

سلسلة روايات عالمية « ١٦ »

تاليف
اسماعيل كاداره

ترجمة
عبد اللطيف ارناؤوط

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

مجنون زنوبيا

سلسلة قصص وروايات عربية « ١١ »

صالح الرزوق

★ ★ ★

جذور الفرح القادم

سلسلة قصص وروايات عربية « ١٢ »

احمد سنبل

★ ★ ★

امرأة من برج الحمل

سلسلة قصص وروايات عربية « ١٣ »

اعتدال رافع

صدر حديثاً من وزارة الثقافة والارشاد القومي

